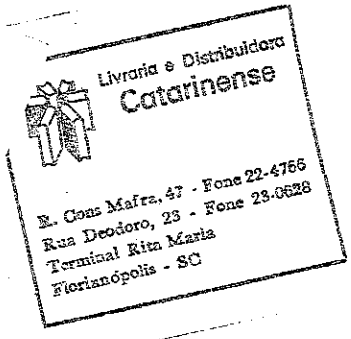
SÉRIE FUNDAMENTOS

Alfredo Bosi

Professor-titular de Literatura Brasileira
da Universidade de São Paulo

REFLEXÕES SOBRE A ARTE



2.ª edição

editora ática

Direção
Benjamin Abdala Junior
Samira Youssef Campedelli
Preparação de texto
Renato Nicolai
Arte
Coordenação e Projeto gráfico (miolo)
Antônio do Amaral Rocha
Arte-final
René Etiene Ardanuy
Joseval Souza Fernandes
Capa
Ary Normanha

ISBN 85 08 00710 8

1986
Todos os direitos reservados
Editora Ática S.A. — Rua Barão de Iguape, 110
Tel.: (PABX) 278-9322 — Caixa Postal 8656
End. Telegráfico "Bomlivro" — São Paulo

Luciana em 06/06/88

Sumário

O que se entende por arte ____ 7
Três vias da reflexão estética ____ 8

1. Arte é construção ____ 13
O momento técnico ____ 13
Arte e jogo ____ 15
A liberdade e as técnicas ____ 17
As convenções e os gêneros ____ 20
No limiar da forma ____ 22
Técnica, maneira e maneirismo ____ 22

2. Arte é conhecimento ____ 27
Platão: conhecimento e analogia ____ 29
Aristóteles: mímesis como norma ____ 30
Representação e estilização ____ 31
Conhecimento e construção ____ 36
Impressões de superfície ou conhecimento de estruturas? ____ 38
Percepção artística e historicidade ____ 41

3. Arte é expressão ____ 49
O corpo é animado ____ 49
A expressão e os seus graus: efusão, símbolo, alegoria ____ 50
A dialética de força e forma é o processo expressivo ____ 56
Do lado de dentro: um aceno a *Os irmãos Karamázovi* ____ 58
Diversidade na unidade: "A máquina do mundo" ____ 60
A expressão e as fronteiras da identidade ____ 65

4. Construir — Conhecer — Exprimir ____ 69
Bibliografia ____ 73

À memória de meu pai,
Alfredo Bosi,
violinista e gravador.

Todos os procedimentos são sagrados
quando interiormente necessários.

WASSILY KANDINSKY,
Do espiritual na arte

O peso deseja uma só linha,
e a força, infinitas.

LEONARDO DA VINCI,
Fragmentos

O que se entende por arte

Se perguntarmos hoje a um homem de cultura mediana o que ele entende por arte, é provável que na sua resposta apareçam imagens de grandes clássicos da Renascença, um Leonardo da Vinci, um Rafael, um Michelangelo: arte lembra-lhe *objetos consagrados pelo tempo, e que se destinam a provocar sentimentos vários* e, entre estes, um, difícil de precisar: o sentimento do belo.

Essa resposta fere, sem dúvida, alguns aspectos importantes da obra de arte. A objectualidade: um quadro, por exemplo, é um ser material. E o efeito psicológico: uma obra é percebida, sentida e apreciada pelo receptor, seja ele visitante de um museu ou espectador de um filme.

Mas, é necessário convir, o nosso interrogado é sempre um homem do seu tempo, alguém que nasceu e cresceu entre os mil e um engenhos da civilização industrial, e que tende a ver em todas as coisas possibilidades de consumo e fruição. Ter ou desejar ter uma gravura, um disco ou um livro finamente ilustrado é o seu modo habitual de relacionar-se com o que todos chamam de arte. Tal comportamento, embora se julgue mais requintado que o prazer útil de usar um bonito liquidificador, afinal também está preso nas engrenagens dessa máquina em moto contínuo que é o consumo, no caso o mercado crescente de bens simbólicos.

Constatar, porém, o *uso social* da pintura e da música, ou a sua função de mercadoria, não deve impedir-nos de ver antropologicamente a questão maior da natureza e das funções

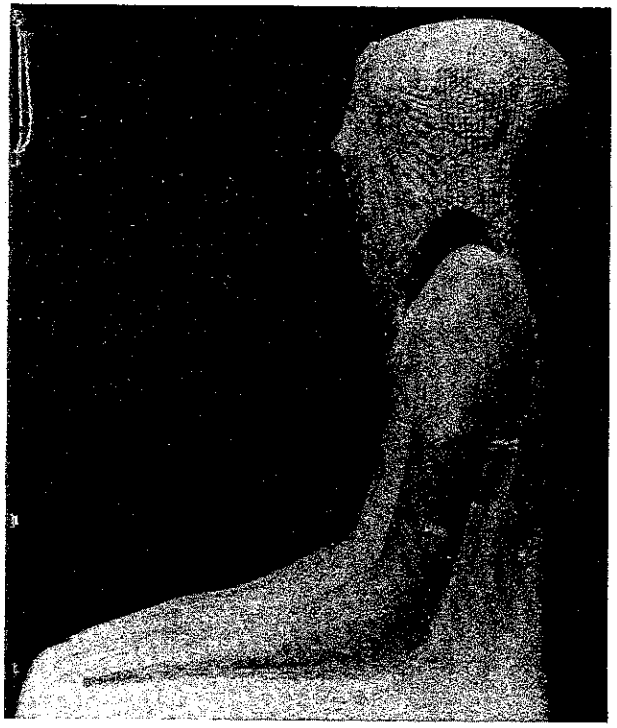
da arte. É preciso refletir sobre este dado incontornável: *a arte tem representado, desde a Pré-História, uma atividade fundamental do ser humano*. Atividade que, ao produzir objetos e suscitar certos estados psíquicos no receptor, não esgota absolutamente o seu sentido nessas operações. Estas decorrem de um processo totalizante, que as condiciona: o que nos leva a sondar o *ser* da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos.

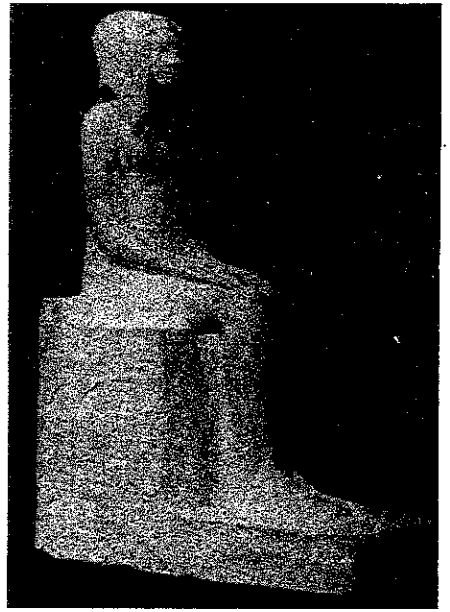
Três vias da reflexão estética

Um dos mais penetrantes pensadores italianos do nosso tempo, Luigi Pareyson, ao retomar a discussão dos temas centrais da Estética, considera como decisivos do processo artístico três momentos que podem dar-se simultaneamente: o *fazer*, o *conhecer* e o *exprimir* [1].

Sempre que nos detemos em cada uma destas dimensões, presentes e vivas em todas as obras de arte, descobrimos que elas já foram objeto de uma longa tradição teórica e crítica cujas formulações iniciais se encontram, com muita clareza, no pensamento grego.

[1] Luigi PAREYSON, *Estética. Teoria della formatività*. Turim, Ed. Filosofia, 1954.



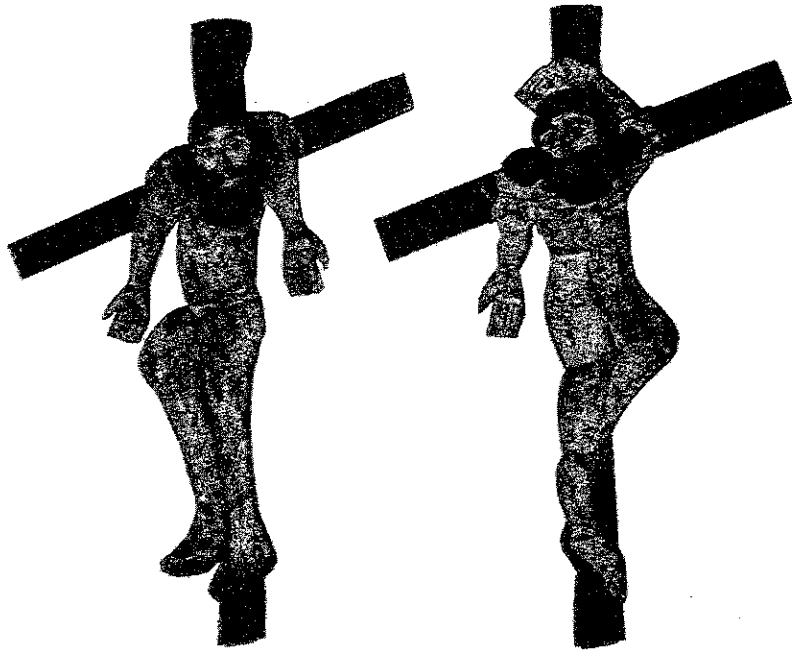


Tetisheri, nobre egípcia. Estatueta (1575 a.C. aprox.). British Museum.

"Pequena jóia. Admiro a maneira pela qual a coifa se destaca do corpo para que se possa ver, através dos arcos, o delicado pescoço. A doçura da face, o branco da pedra e a simplicidade da posição, tudo se combina para dar a impressão de uma princesa de conto de fadas" (Henry Moore).

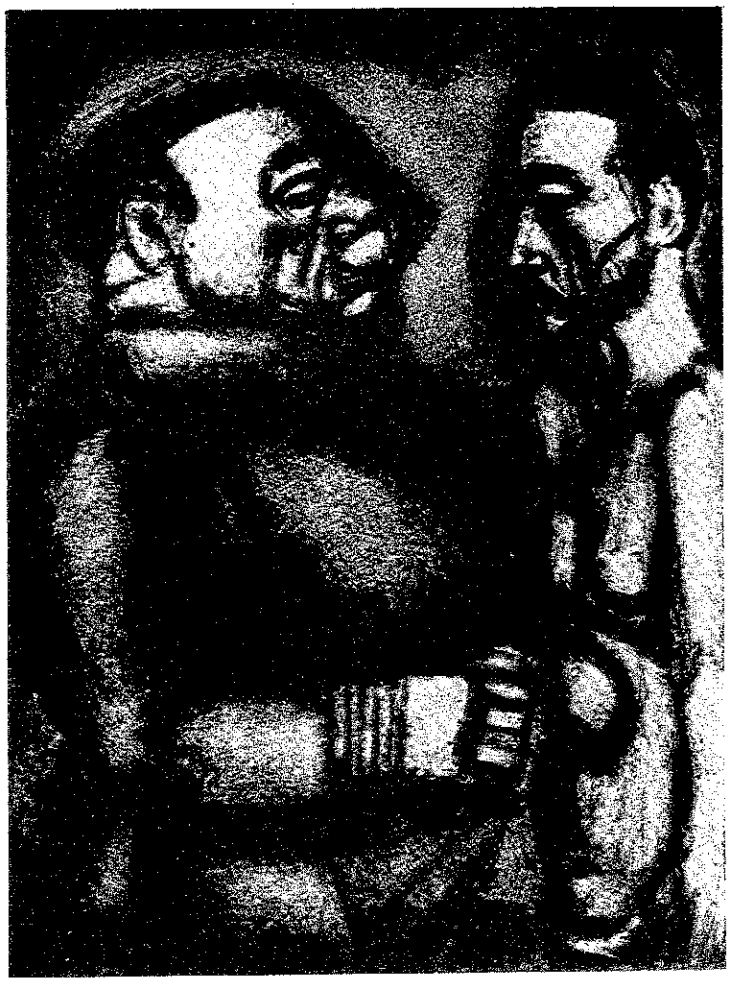
Oficina de Praxíteles — **Hermes adolescente**
(bronze). Museu Nacional de Atenas.

A beleza clássica é o real sublimado.
Pureza, equilíbrio, serenidade dos deuses;
mas há uma sombra de meditação; talvez de melancolia,
que vela o rosto e ensina que o modelado ático
já está cedendo à inflexão psicológica.



Anônimo mineiro do século XVIII,
O Bom Ladrão e o Mau Ladrão.

Barroco tocado pela devoção católica popular.
Dimas revela espanto e piedade
(nos olhos, nas mãos espalmadas),
sentimentos que lhe mereceram a promessa
de salvação imediata:
"Hoje mesmo estarás comigo no Paraíso".



Face à face.

Georges Rouault, **Face a face.** Prancha do **Miserere.**

"Sou um trabalhador plástico",
assim se definia o gravador Rouault.
Quando sulcava fundamente o cobre
pesavam sobre a sua mão opressões milenares.
Face a face, o general e o condenado, sempre o Cristo.

1

Arte é construção

"As leis de construção do discurso interior acabam sendo as mesmas que servem de base para toda a variedade de leis que regem a construção da forma e da composição das obras de arte."

EISENSTEIN

O momento técnico

A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *trans-forma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística. Para Platão exerce a arte tanto o músico encordoando a sua lira quanto o político manejando os cordéis do poder ou, no topo da escala dos valores, o filósofo que desmascara a retórica sutil do sofista e purga os conceitos de toda ganga de opinião e erro para atingir a contemplação das Idéias.

A arte é uma produção; logo, supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos. *Techné* chamavam-na os gregos: modo exato de perfazer uma tarefa, antecedente de todas as técnicas dos nossos dias.

A palavra latina *ars*, matriz do português *arte*, está na raiz do verbo *articular*, que denota a ação de fazer junturas entre as partes de um todo. Porque eram operações estruturantes, podiam receber o mesmo nome de arte não só as atividades

que visavam a comover a alma (a música, a poesia, o teatro), quanto os ofícios de artesanato, a cerâmica, a tecelagem e a ourivesaria, que aliavam o útil ao belo. Aliás, a distinção entre as primeiras e os últimos, que se impôs durante o Império Romano, tinha um claro sentido econômico-social. As *artes liberales* eram exercidas por homens livres; já os ofícios, *artes serviles*, relegavam-se a gente de condição humilde. E os termos *artista* e *artífice* (de *artifex*: o que *faz* a arte) mantêm hoje a milenar oposição de classe entre o trabalho intelectual e o trabalho manual.

O pensamento moderno recusa, não raro, o critério hierárquico dessa classificação. O exercício intenso da criação demonstra, ao contrário, que existe uma atração fecunda entre a capacidade de formar e a perícia artesanal. No pintor trabalham em conjunto a mão, o olho e o cérebro. No mais humilde dos trabalhadores manuais, adverte Gramsci, há uma vida intelectual, às vezes atenta e aguda, dobrando e plasmando a matéria em busca de novas formas, ainda que, no jogo social, o artífice não receba o grau de reconhecimento prestado ao artista.

Platão viu luminosamente a conexão que existe entre as práticas ou técnicas e a metamorfose da realidade:

"Sabes que o conceito de criação (*poiesis*) é muito amplo, já que seguramente tudo aquilo que é causa de que algo (seja o que for) passe do não ser ao ser é *criação*, de sorte que todas as atividades que entram na esfera de todas as artes são criações; e os artesãos destas são criadores ou poetas (*poietés*)" (*Banquete*, 205 B8).

O conceito de arte como produção de um ser novo, que se acrescenta aos fenômenos da natureza, conheceu alguns momentos fortes na cultura ocidental. E tomou feições radicais na poética do Barroco, quando se deu ênfase à *artificialidade* da arte, ou seja, à distinção nítida entre o que é *dado* por Deus aos homens e o que estes forjam com o seu talento. No século XX, as correntes estéticas que se seguiram ao Impressionismo levaram ao extremo a convicção de que um objeto artístico obedece a princípios estruturais que lhe dão o estatuto de *ser construído*, e não de *ser dado*, "natural". Matisse, abordado por uma dama a propósito de um quadro seu com o comentário "Mas eu nunca vi uma mulher como essa!", replicou, cortante: "Madame, isto não é uma mulher, é uma tela".

Arte e jogo

Alguns pensadores modernos vinculam a concepção tecnopoética de arte às tendências lúdicas do homem. A idéia da arte como jogo foi proposta na *Crítica do juízo* de Kant em termos de atividade "desinteressada", embora não arbitrária, enquanto sujeita aos limites da natureza humana. O prazer estético que anima o jogo da criação é, para Kant, puramente subjetivo, pois se exerce com representações e não com a realidade do objeto. Haveria uma *verdade estética* própria da representação, e que não precisa coincidir com a verdade objetiva. Assim, é esteticamente verdadeiro que o sol mergulha nas águas do mar na hora do poente, embora, à luz da ciência, essa imagem venha a ser uma ilusão dos sentidos. Kant retoma os termos de Baumgarten, seu contemporâneo, que pela primeira vez empregou o termo *Estética* no sentido preciso de Teoria da Arte (*Aesthetica*, 1750). Ao artista é dado combinar sensações, imagens, representações; ao filósofo cumpre articular conceitos. Mas nem Baumgarten nem Kant chegaram a postular uma liberdade formalizante absoluta para o produtor estético; criam ambos também na existência do Belo *enquanto norma*, cuja realização deveria guiar a voz do poeta e a mão do pintor. Como em todo jogo, também na arte a liberdade de formar atenderia a leis de necessidade interna; leis adequadas ao cumprimento de um objetivo universal: no caso da arte, a Beleza, ou Harmonia. O seu modelo exemplar se encontraria na própria natureza, tal como a apreende o espírito humano, múltipla e una, surpreendente e inesgotável na aparência dos fenômenos e, no entanto, coesa e imutável na repetição dos seus princípios universais. Mas a natureza, obra de um jogo sobre-humano, transcende os limites da razão. O que não acontece com o poema, cujo efeito de beleza nasce da unidade profunda das representações à qual não está alheio o trabalho da inteligência.

Em outras palavras: o jogo estético resolveria a contradição, à primeira vista insolúvel, entre a liberdade de formar (a arte é uma *livre* combinatória de imagens e representações) e a sua necessidade imanente: o juízo estético, que regula por dentro o fazer artístico, visa à harmonia das formas sensíveis. Caberia à faculdade do *gosto* perceber quando a síntese foi alcançada, isto é, quando o artista produziu uma bela representação da existência, ou quando malogrou no seu intento.

Que o jogo das formas haja preocupado agudamente o

filósofo da Crítica, prova-o a expressão com que ele acabou definindo algumas criações artísticas não diretamente imitativas, como os desenhos de ornato, os frisos das molduras e as fantasias musicais sem texto: a todas chamou *belezas livres* (*Crítica do juízo*, § 16). Seriam exceções no sistema estético kantiano? Segundo Benedetto Croce, leitor severo, o que falta, na verdade, a Kant para travar melhor todo o seu discurso estético é "um conceito profundo de fantasia" [1]. Só a fantasia, ou imaginação criadora, daria conta daquelas "belezas", formalmente libertas da representação naturalista. A estética romântica deu esse passo.

Na esteira de Kant (e certamente com mais viva eloqüência), o poeta alemão Schiller falou da arte como uma atividade livre e formalizadora: na 14.ª das *Cartas sobre a educação estética da humanidade* (1795), Schiller supõe a existência de um "impulso para o jogo" (*Spieltrieb*), responsável pelo surgimento das artes plásticas. E fazendo embora restrições à generalidade dessa tese, Johan Huizinga, no seu inventivo *Homo ludens* (1938), dá extremo relevo aos fatores estruturais comuns à arte e ao jogo: múltiplos arranjos dos mesmos elementos, composições simétricas, irrupção do acaso no interior de uma ordem prefixada, espaço e tempo imaginários e, portanto, suspensão do espaço e do tempo "reais", lógica imanente ao processo expressivo, fusão de brincadeira e seriedade, paixão...

Como o jogo, a obra de arte conhece um momento de *invenção* que libera as potencialidades da memória, da percepção, da fantasia: é a alegria pura da descoberta, que pode suceder a buscas intensas ou sobrevir num repente de inspiração: *heureca!* E como o jogo, a invenção de novos conjuntos requer uma atenção rigorosa às leis particulares de sintaxe que correspondem ao novo esquema imaginário a ser realizado. Em termos de arte poética, e aproveitando a velha Retórica, poderia dizer-se: para cada *invenção* livre o poeta deve ser fiel à melhor *disposição* das partes e à sua melhor *elocução* possível. A liberdade exige e cria uma norma interna. Segundo Pareyson, o fazer do artista é tal que, enquanto opera, inventa o que deve fazer e o modo de fazê-lo.

[1] Benedetto Croce, *Estetica*, 10. ed. Bari, Laterza, 1958. A 1. ed. é de 1902.

A liberdade e as técnicas

Exemplos cristalinos da relação íntima que se estabelece entre criação e técnica podem ler-se nos belíssimos textos de Edgar Allan Poe, "Filosofia da composição", e de Paul Valéry, "Memórias de um poema": em ambos, os poetas, transformados em leitores e analistas de si próprios, mostram as etapas do seu processo criador; em ambos confluem imaginação e paciente trabalho artesanal.

Lévi-Strauss comparou o pensamento artístico ao pensamento selvagem: um e outro valem-se da técnica de *bricolage*, arranjo de materiais disponíveis em função de um novo significado. A noção de *bricolage* vem repropor uma concepção da arte como jogo e recombinação dos dados perceptivos. A origem dos dados singulares importa menos que a sua estruturação. Para um teórico da vanguarda, Max Bense, cuja estética se filia a uma tendência construtivista, esses dados de base da arte já não seriam propriamente "naturais", mas culturais: a arte se faz com *signos* de cuja composição resulta o objeto estético. A realidade desse objeto é uma realidade segunda: nos termos de Bense, a arte traz em si uma *co-realidade*, pelo seu modo específico de ser, que remete a operações ordenadoras de signos. *

A técnica produziu, ao longo da história de cada arte, um conjunto de regras úteis ao projeto e à execução da obra. Desde a Antigüidade formou-se uma tradição normativa. Essa tradição, quando aplicada à Arquitetura e às Artes Plásticas, recorreu muitas vezes às figuras e aos procedimentos da Geometria. A partir do século XV, com a Renascença italiana, firmou-se o interesse por um tratamento racional e matemático das artes do espaço, dando-se ênfase à *perspectiva* e à *proporcionalidade*. Certos princípios de *simetria* e de *unidade do ponto de vista* persistiram, até hoje, como uma espécie de *abc* de todo aprendizado sistemático da Pintura e da Arquitetura. Nos textos de Leonardo da Vinci, o elogio incondicional à Pintura (quando comparada, por exemplo, à Poesia) funda-se precisamente no caráter de ciência rigorosa, isto é, matemática, atribuído à perspectiva, *ostinato rigore*.

Para as artes sonoras e temporais (a Música, a Poesia oral),

* V. Bibliografia final.

os elementos de base também são codificáveis em números. O ritmo pode ser binário, ternário, quaternário. Em números se dizem os metros, os compassos e a duração de cada figura. *Semibreve* = 4 tempos. *Mínima* = 2 tempos. *Semínima* = 1 tempo. *Colcheia* = 1/2 tempo. *Semicolcheia* = 1/4 de tempo. Os intervalos entre as notas da melodia contam-se em terças, quintas, sétimas, etc. Os versos do poema são pentassílabos (redondilhos menores), heptassílabos (redondilhos maiores), decassílabos, dodecassílabos (alexandrinos), etc. Numa palavra, o espaço e o tempo, categorias universais que preexistem a todas as artes, e de todas são a matéria primeira, recebem de cada uma delas um tratamento que jamais dispensa a *medida* [2].

Contudo, a arte do século XX e as pesquisas antropológicas relativizaram as "leis" estéticas dos períodos clássicos. Estas parecem eternas e imutáveis só no âmbito restrito das escolas de Belas Artes ou dos conservatórios de Música mais tradicionais, que tendem a repetir fórmulas consagradas na Renascença (para as artes plásticas) e na fase áurea da música tonal (séculos XVII a XIX). O conhecimento cada vez mais extenso e profundo das artes pré-colombianas, africanas e da cultura popular de todo o mundo prova à saciedade que as leis de perspectiva e simetria, assim como as regras de harmonia tonal, são apenas casos particulares, historicamente situados, de tendências estéticas universais que talvez se pudessem batizar com o nome de *estruturais*.

Na realidade, formaram-se na vida simbólica de todos os povos certos padrões estilísticos resistentes durante séculos, e que receberam da sua regularidade interna e do seu enraizamento comunitário uma força de reprodução extraordinária. A pintura corporal, o desenho geométrico dos tecidos, as linhas das máscaras, os trançados de palha, as técnicas ceramísticas, as danças e cantos que exercem funções rituais da maior importância na vida tribal, repetem esquemas ou cânones formais que, *mutatis mutandis*, lembram a permanência dos chamados modelos clássicos na arte culta do Ocidente.

[2] É bastante conhecida a teoria da "seção áurea" a que teriam obedecido os construtores das pirâmides, os riscadores do Partenon, os pintores da Renascença e... Le Corbusier no seu Modulor. Uma exposição brilhante do tema encontra-se no livro de Calvin HARLAN, *Vision and invention*. Nova Jersey, Prentice-Hall, 1970.

A criação de formas felizes e a sua reiteração constituem provavelmente um "universal técnico" do gênero humano. Cabe à ciência da interpretação, à Hermenêutica, decifrar, estilo por estilo, obra por obra, o *significado dessas formas*. Sem preconceitos nem etnocentrismo.

O encarecimento do aspecto construtivo foi também precoce na Teoria da Literatura. Uma atitude sensível às técnicas do discurso susteve, durante séculos, a Retórica greco-latina; e, depois de superado o período adverso do Romantismo, esta logo reapareceu nas poéticas de Poe, do Parnaso, de Mallarmé, de Valéry, dos formalistas russos (que cunharam o conceito de *priëm*, *procedimento*, como viga-mestra do texto), além das várias correntes filiadas ao vanguardismo estético de Joyce, Pound, Eliot. Nesta segunda metade do século XX, retomaram, com ênfases diversas, a diretriz retórica tanto o *new criticism* anglo-americano quanto o estruturalismo francês. Uma estreita aliança de práticas formalizantes de leitura com o método psicanalítico ou com uma "crítica da ideologia" veio a firmar-se a partir da década de 60, prevalecendo até hoje (1984).

A história da Estética ensina, porém, a dialetizar o discurso formalista, mesmo porque a confiança absoluta nos recursos técnicos e na combinatória artesanal, *enquanto reais produtores da obra de arte*, está longe de ser partilhada por todos os teóricos ou pelos próprios artistas.

Um dos mais fortes relativizadores do puro tecnicismo foi — e tem sido — o postulado romântico da *inspiração*, ou *estro*, que deita raízes no pensamento platônico e em tradições arcaicas de origem dionisíaca. O poeta e o músico aparecem, no *Íon* de Platão, como seres habitados por energias divinas: essa é a definição do termo *enthousiasmós*, com que os gregos nomeavam o estado de alma da sibila de Delfos quando proferia os seus oráculos. Entusiasta: aquele que recebeu um deus dentro de si.

Nessa perspectiva, as forças anímicas geradoras da palavra poética e do gesto plástico seriam as responsáveis pela escolha dos procedimentos de linguagem, que descem ao papel menor, ainda que necessário, de instrumentos aptos a mediar a expressão, mas não a produzi-la.

As convenções e os gêneros

Idêntica função de "comunicadoras" atribui Croce às convenções de estilo que a tradição aprovou e fixou; motivo pelo qual não se dá, na sua *Estética*, lugar de privilégio aos gêneros literários como formas *a priori* da criação artística. Ora, os gêneros, com as suas finalidades e regras próprias, os seus temas e motivos específicos e os seus modos de dizer correspondentes formavam o núcleo normativo da antiga Retórica, nascida das necessidades práticas de instruir o orador nas artes de comover e persuadir.

Para Croce, o que ainda se pode reter da minúcia das partições herdadas à Preceptística é tão-somente o empenho de *descrever* algumas formas de expressão atestadas nas grandes obras do passado. Nada mais que um repertório útil para a memória do escritor, mas de nenhum modo vinculante nem, muito menos, definidor de um gênero para sempre cristalizado e capaz de reproduzir-se, tal e qual, na história da poesia.

O filósofo diverte-se rememorando as cavilosas leituras que os retóricos italianos fizeram das unidades trágicas de Aristóteles:

> "Entre as muitas empresas conduzidas a glorioso fim pelos críticos e tratadistas da Renascença, a mais conhecida é aquela pela qual foram fixadas as *três unidades* de tempo, lugar e ação: que não se sabe por que se chamaram "unidades", quando, no máximo, se deveria falar de *brevidade* de tempo, *estreiteza* de lugar e *limitação* dos assuntos trágicos a certa classe de ação. É consabido que Aristóteles prescreve somente a unidade de ação, e recorda como simples costume teatral a circunscrição do tempo a uma volta do sol. Em torno desse ponto os críticos do século XVI concederam, segundo os seus humores, seis, oito, doze horas; um deles (chamava-se Segni) chegou às vinte e quatro, incluindo as horas noturnas, particularmente propícias aos assassínios e às crueldades que se soem com justeza representar nas tragédias; outros atreveram-se até às trinta e seis ou às quarenta e oito horas" [3].

Quando a Retórica precisou enfrentar a poesia cavaleiresca medieval, lírica e narrativa, imaginária e realista a um só tempo,

[3] B. CROCE, *Estetica*. op. cit. p. 492.

os rotuladores viram-se em palpos de aranha: era um gênero impuro, era o *romance* que abria caminho em uma nova sociedade de leitores, deixando perplexos os mestres que só juravam pela cartilha aristotélica. Um crítico mais bilioso (Salviati) fulminou o intruso chamando-o "gênero heróico mal composto".

Mas veja-se o que está acontecendo hoje com a crítica neoformalista, tão simpática às mil partições da Retórica, renascida por obra e graça do estruturalismo eslavo-francês. Hoje, por um movimento interno ao próprio formalismo, retoma-se a idéia da dissolução-fusão dos gêneros (que os românticos já auguravam), falando-se em *romance polifônico*, narrativo-lírico-dramático-discursivo, em *carnavalização* dos gêneros antigos (é a tese fecunda de Bakhtin), em *intertextualidade*, enfim em *escritura* (oposta a estilo aprendido, convencional), termo com que um leitor malicioso, Roland Barthes, acaba corroendo qualquer conceito de gênero literário prefixado. *Romantisme, pas mort.*

Pessoalmente, acho inverossímil que uma grande obra literária, a *Divina Comédia*, *Os irmãos Karamázovi*, ou *Ulisses*, possa compreender-se como um carrossel de gêneros, uma aglutinação de estilos, só porque nela se verifique o concurso de tons e modos de expressão diferentes. Só uma leitura neo-retórica cerebrina pode confundir a potência criadora de um poeta, ou a fantasia intelectual de um narrador, com o propósito deliberado de "montar" uma máquina de citações, alusões e paródias. Fieiras de frases tomadas a outros contextos são antologias engenhosas, não são obra da imaginação, da sensibilidade, do pensamento crítico. Como disse o pintor e teórico da pintura Wassily Kandinsky: "Todos os procedimentos são sagrados quando interiormente necessários" (*Do espiritual na arte*).

Talvez seja difícil aquilatar o grau de *necessidade interior* que regeu a escolha deste ou daquele procedimento de linguagem num poema quando este já se tornou objeto de estudo: cabe ao intérprete do texto dar conta da sua tessitura estilística em face de todo um processo de significação, que é, ao mesmo tempo, subjetivo e histórico nas suas matrizes mais profundas. Mas, alcançado esse grau hermenêutico de conhecimento, a obra já não poderá ser analisada como se fosse um mosaico de discursos e subdiscursos: a sua unidade semântica viva assim como as suas vivas contradições impor-se-ão à nossa consciência.

No limiar da forma

Os laços que atam inextricavelmente a intuição artística e os conhecimentos técnicos de cada arte talvez possam receber uma luz mais penetrante quando se consultam os próprios artistas. Já foram mencionados os testemunhos de Poe e de Valéry para a poesia. Cito agora um texto nosso contemporâneo, extraído de *Penser la musique aujourd'hui* de Pierre Boulez. Depois de ter dissertado longa e cerradamente sobre as técnicas da vanguarda serial e atonal, recursos que ele mesmo emprega e recomenda aos novos compositores, adverte:

> "Chegamos ao fim de nossa investigação sobre a técnica propriamente dita, *no limiar da forma*. Dedicamo-nos sucessivamente à definição da série, depois à sua descrição e ao seu modo de emprego; estudamos, em seguida, a que universo sonoro a série aplicava suas funções; em suma, esboçamos uma morfologia. Daí, passamos ao esboço de uma sintaxe, ao estudar a caracterologia das estruturas, extrínseca e intrínseca. Entretanto, não é inútil lembrar que o trabalho de composição propriamente dito começa agora, ali onde se crê, em geral, não haver senão aplicações; a todos esses métodos é preciso dar um *sentido*. (...) Que nossa imaginação aguce nossa inteligência, e que nossa inteligência assegure nossa imaginação; sem esta reciprocidade de ação, a investigação tem todas as probabilidades de ser quimérica. Eis por que, antes de abordar a forma, tentamos realizar uma síntese da técnica atual, para poder agir em plena consciência e liberdade: longe de nos tornar pesados, esta bagagem vai nos servir de viático e nos *provocar* à especulação. Repetiu-se várias vezes: a música é uma ciência tanto quanto uma arte; quem poderá fundir essas duas entidades no mesmo cadinho, senão a Imaginação, esta 'rainha das faculdades'?" [4]

Técnica, maneira e maneirismo

Como se dá a passagem da técnica ao tecnicismo, do estilo ao estilismo, da *virtude* (no sentido de potência eficaz) ao virtuosismo?

[4] Pierre BOULEZ, *A música hoje*. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 142-4.

Quase todos os grandes estilos conhecidos engendraram, no seu período final, uma corrente de repetidores, os chamados "epígonos". O epigonismo se reconhece pelo uso obsessivo ou compulsivo de fórmulas já testadas e consagradas. Repetir o que já deu certo é, evidentemente, uma das tendências mais fortes dos seres vivos: é difícil calcular o quanto a história das civilizações deve à capacidade imitativa dos homens! O artífice vive da aplicação de regras ou receitas bem logradas nas quais a variação é mínima e a constante é máxima. No entanto, a criação artística traz em si um dinamismo expressivo que ultrapassa o modo de ser do artesanato e da indústria mecânica. Pensar esse problema obriga a rever a questão do maneirismo.

O termo *maneirismo* adota-se em História da Arte para referir a transição do Classicismo italiano para o Barroco internacional nos fins do século XVI: das suas riquezas ocupa-se uma brilhante literatura crítica.*

Mas usa-se também para nomear a fase tardia, afetada e autocomplacente, de qualquer movimento artístico ou literário. Os exemplos são muitos. Há uma acentuação de certos vezos sentimentais no Ultra-romantismo. A "maneira" expressionista propiciou em pintores de segunda plana a obsessão do grotesco e o empastelamento do quadro. A "escola" abstracionista reduziu-se a exercícios geométricos que repisam as regras do jogo, nada mais. Na Literatura Brasileira um evento poético único chamado *Grande Sertão: Veredas* estimulou uma coorte de imitadores, um maneirismo "rosiano" deslumbrado, que dá fastio. A tese, tão fina e penetrante, da carnavalização dos gêneros em chave de paródia, formulada por Mikhail Bakhtin, provocou uma onda de romances grossos e rombudos, conúbio estéril de erudição e vulgaridade. O caráter impotente desse epigonismo de terceira mão arrasta-se na sem-gracice de mil e um trocadilhos: recursos de algibeira que os italianos chamam, com mordente "*freddure*", frioleiras, ou friúmes, palavra que denuncia a baixa temperatura poética que os ditou.

Os exemplos acima apenas fazem lastimar o grave desequilíbrio a que podem descer as relações entre técnica e força inventiva, *no entanto inseparáveis nas obras que resistem ao tempo*. Segundo um dos mais completos estudiosos do tema, Arnold Hauser, a dialética entre convenção estilística e espon-

* V. Bibliografia final.

taneidade constitui uma das matrizes da arte em todos os períodos da sua história:

> "Nenhum modo de expressão, por mais pessoal e vital que possa ter sido em outros tempos, poderá reter o seu caráter espontâneo durante mais que um determinado período e, do mesmo modo, nenhuma forma, por mais rígida que seja, começou a sua existência como convenção. Até mesmo o soneto e a pastoral foram invenção de poetas isolados e tornaram-se convencionais à medida que cada vez mais poetas os adotaram e os aplicaram indiferentemente a material adequado e inadequado. Esse processo tem, sem dúvida, os seus perigos, mas uma forma artística não perde necessariamente o valor artístico por se tornar convencional; na verdade, pode ganhar em expressão e em adaptabilidade. O monólogo dramático, por exemplo, foi originalmente uma solução notavelmente desastrada e sem atrativos pela dificuldade que surgia quando era necessário relatar acontecimentos que, por qualquer razão, não podiam ser discutidos no diálogo. Mas desenvolveu-se gradativamente no sentido de uma convenção artisticamente útil, em parte pelo fato de as pessoas se terem habituado a esse artifício e não se sentirem incomodadas pela sua artificialidade, mas em parte também porque os dramaturgos descobriram nele a possibilidade de novos efeitos dramáticos." [5]

À medida que o pensamento vai aprofundando a questão, começam a distinguir-se com clareza os *recursos instrumentais* (comuns à arte e ao artesanato) e a *forma significante*, cada vez mais individualizada, própria da arte. Em uma passagem feliz de *O mundo das formas*, adverte Henri Focillon para uma distinção necessária e que traz mais luz ao debate: "As técnicas não são a técnica". Uma coisa é "o conjunto das regras de um ofício". Outra é "a maneira pela qual estas fazem viver as formas na matéria" [6].

Estamos diante de uma tela móvel de operações: a intencionalidade do artista vai plasmando, graças ao domínio das técnicas aprendidas, o seu próprio modo de formar que, a certa altura, pode alcançar o nível de estilo pessoal. As variantes de um verso, as sucessivas redações de um conto, ou os múltiplos

[5] Arnold HAUSER, *Teorias da arte*. Lisboa, Presença, 1973. p. 427-8.
[6] H. FOCILLON, *O mundo das formas*. Porto, Sousa e Almeida, s.d. p. 73.

esboços de uma figura ilustram eficazmente esse processo ao mesmo tempo expressivo e artesanal. A escolha de uma palavra, e não de outra, de um traço, e não de outro, responde ora a determinações do estilo da época (a face cultural do gosto), da ideologia e da moda, ora a necessidades profundas de raiz afetiva ou a uma percepção original da realidade.

A proposta diferencial de Focillon deve ser traduzida na pergunta: até onde chegam as técnicas aprendidas (o plural é importante) e onde começa a técnica pessoal, a forma viva?

A resposta, em termos descritivos, encontra-se na análise e na interpretação histórico-estética da obra de arte em particular. Estende-se uma faixa comum entre os conselhos das velhas ou novas poéticas e os lances criativos que a execução de cada projeto inspira ao artista. Essa faixa inclui o bom uso dos materiais e tem muito a ver com o artesanato ou, nos dias de hoje, com o domínio dos recursos eletrônicos e acústicos (penso na música experimental) produzidos pela última tecnologia. Mas o testemunho de grandes inventores, antigos e modernos, nos diz que a *práxis estética* é mais rica do que a habilidade retórica: ela aciona potências lúdicas, críticas e, em última instância, existenciais, que enformam o seu modo peculiar de ser.

A pesquisa aturada de formas pregnantes, que pudessem modelar os objetos fabricados em série pela indústria moderna, sem que esse alvo utilitário barrasse o caminho à invenção artística: eis o projeto pioneiro do grupo da Bauhaus ("Casa de construção"), que deu dignidade estética à estilização e ao *design*. [7]

•

Mas deixo a última palavra para um comentário sobre um poeta extremamente culto e extremamente pessoal: Giácomo Leopardi. Ainda muito jovem, traduziu idílios gregos e longas passagens de Hesíodo e de Virgílio, tarefa insana de erudição e técnica verbal que lhe deu inigualável perícia sintática e métrica, ajudando-o, sem dúvida, a *far la mano* em suas primeiras canções e hinos originais. Mas, quando passou da filologia à

[7] Ver o admirável estudo de MOHOLY-NAGY, *La nueva visión*. Buenos Aires, Infinito, 1969. O autor trabalhou com Walter Gropius nas várias fases da Bauhaus.

poesia ou, nas suas palavras, do certo ao belo, despojou-se das formas herdadas e saiu em busca de acordes e ritmos próprios, de resto os únicos capazes de modular o seu esquivo sentimento do mundo. Nessa procura, as vozes dos Antigos, que ele recolhera com rara acuidade nas versões juvenis, ressoam como o eco de um passado remoto que traz em si a nostalgia de uma Idade de Ouro, divinamente bela, mas irreversível: as *morte stagioni*, estações mortas.

2

Arte é conhecimento

"Sim, eu quero saber. Saber para melhor sentir, sentir para melhor saber."

CÉZANNE

Que a obra de arte deite raízes profundas no que se convencionou chamar "realidade" (natural, psíquica, histórica), constitui uma dessas evidências fulgurantes que deveriam dispensar qualquer discurso demonstrativo, bastando-lhe a constatação a olho nu.

No entanto, como em todas as coisas mais evidentes deste mundo, o problema existe, tanto que vem sendo objeto de especulação desde os gregos até hoje, e não se pode afirmar que o consenso já tenha sido alcançado...

Sabemos, ainda que só intuitivamente, que, na gênese de um poema lírico de Safo ou de Manuel Bandeira, se deu um *ato* de percepção ou de memória de um momento vital para a consciência do poeta. Para a formalização verbal desse ato concorreram sensações e imagens, afetos e idéias; numa palavra, movimentos internos que se formam em correlação estreita com o "mundo" sentido, figurado, pensado. Esse vínculo é, à sua maneira, cognitivo. Tudo está em compreender melhor o modo pelo qual a intencionalidade poética apreende e penetra o que Dante chamou "o grande mar do ser".

A Lingüística indo-européia apurou que o termo alemão para arte, *Kunst*, partilha com o inglês *know*, com o latim *cog-*

nosco e com o grego *gignosco* (= eu conheço) a raiz *gno*, que indica a idéia geral de *saber*, teórico ou prático.

De que forma se deve entender esse conhecimento peculiar à operação artística?

Uma das mais antigas tradições teóricas filia-o à *representação*. É o conceito de arte como *mímesis*. O termo comparece em vários textos da filosofia grega. O seu significado preciso depende, naturalmente, dos contextos. Pode aludir à mera *imitação* de traços e gestos humanos, tal como ocorria nos mimos e na pantomima, representações de caráter jocoso e satírico. Pode também significar a *reprodução* seletiva do que parece mais característico em uma pessoa ou coisa, e ser, portanto, uma operação que revele aspectos típicos da vida social; neste sentido, o artista escolheria os perfis relevantes do "original" antes de figurá-los: assim seriam os *tipos* apresentados nas comédias de Aristófanes. A teoria do "realismo típico", defendida vinte e quatro séculos depois por escritores militantes na Revolução Russa, não se afasta, epistemologicamente, desse alvo. São palavras de Máximo Gorki:

> "Se um escritor for capaz de extrair de vinte, cinqüenta ou cem comerciantes, funcionários e trabalhadores, os traços, os hábitos, gostos, gestos, crenças e moldes característicos, típicos deles como classe, e se puder dar vida a esses traços em um só comerciante, funcionário ou trabalhador, terá criado um tipo, e a sua obra será uma obra de arte" [1].

Vê-se que, apesar dos abismos ideológicos que separam a Grécia antiga do contexto gorkiano, a concepção realista de arte manteve-se praticamente a mesma.

Um historiador-filósofo, Xenofonte, matizava a idéia quando, nos *Memorabilia* (III, 10), sugeria ao poeta que combinasse os vários aspectos obtidos pela observação da realidade.

[1] Máximo GORKI, *Como aprendi a escrever*. Trad. de Charles Kiefer. Porto Alegre, Ed. Mercado Aberto, 1984. p. 14.

Platão: conhecimento e analogia

Ao "realismo" de Aristóteles, em cuja *Poética* se acha a formulação canônica do princípio da mímesis, deve-se contrapor o idealismo de Platão, seu mestre, para quem a mímesis trabalha com *a similaridade*, no nível da imagem ou do simulacro, não comportando, por isso, a impossível igualdade em relação aos objetos da visão.

A similaridade opera com as aparências de certas qualidades visíveis nos fenômenos: as formas, os gestos, os sons. Diz Platão descrevendo o ilusionismo teatral:

> "Quando alguém, adaptando a própria pessoa como instrumento, tornar o próprio corpo ou voz semelhante ao teu corpo ou à tua voz, essa espécie de maneira ilusionista [ou simulada] se chamará *mímesis*" (*Sofista*, 267A).

A arte está para o real, assim como o real está para a Idéia, que, na metafísica de Platão, é a instância absoluta. Arte: sombra de um reflexo.

O teor imaginário das produções artísticas se, de um lado, as desqualifica no sistema ético-político do platonismo, enquanto ilusões perigosas e perturbadoras, de outro lado colhe em cheio o caráter subjetivo dos "fantasmas" ou simulacros, o que resgata a mímesis do atributo de cópia servil. A mímesis da arte é uma ficção tão consumada que dá a impressão ("falsa", adverte a moral platônica) de realidade. O artista deve dominar a técnica de criar aparências, técnica que lhe advirá do estudo atento dos fenômenos. O ator do *Sofista* será tanto mais perfeito quanto mais cabalmente fizer o seu corpo mover-se e a sua voz falar *como se* fossem o corpo e a voz do outro. Dialeticamente: o rigorismo de Platão, condenando a "falsidade" e o teor imaginário da obra de arte, deu o atestado de nascimento a uma concepção da mesma arte que a Estética moderna julgaria positiva: prática analógica da fantasia, que se produz aquém das exigências do discurso racional.

No livro das *Leis* Platão retoma a questão central da arte como forma peculiar de conhecimento. Designa pelo termo "ícones" (imagens semelhantes aos objetos) tanto pinturas quanto poemas, danças e melodias. Artes que produzem simulacros são as *técnicas da imagem*, *téchnai eikástikai* (*Leis*, II,

667 c), com as suas correspondências e proporções internas, a harmonia e o ritmo.

Não importa perseguir, nesta altura, os discursos éticos do filósofo, interessado sobretudo em construir uma pedagogia política na qual as artes só valem enquanto concorrem para formar as virtudes do cidadão, serenando-lhe as paixões e elevando os seus sentimentos para o Bem. O tema a ser posto agora em relevo é o da natureza da mímesis: analógica, e não duplicadora dos objetos (*Crátilo*, 434 A).

A mesma relação pode ser reconhecida na música. O ritmo das canções guerreiras não reproduz *diretamente* o fragor das ações bélicas, mas lembra o caráter, o *ethos*, a atitude psicológica e moral dos soldados em luta; e o faz mediante procedimentos sensíveis, como os metros, os acentos, os jogos melódicos (*República*, 398).

O conceito de mímesis abre caminho para a idéia de arte como percepção analógica de certos perfis da experiência.

Aristóteles: mímesis como norma

Aristóteles escreveu sobre a essência da tragédia depois que Ésquilo, Sófocles e Eurípedes tinham composta toda a sua dramaturgia. E sobre poesia séculos após a criação das obras capitais da épica e da lírica helênicas: a *Ilíada*, a *Odisséia*, *Os trabalhos e os dias*, a *Teogonia*, os poemas de Safo, Anacreonte, Píndaro. A sua *Poética* pôde ser, ao mesmo tempo, descritiva e canônica: com modelos consagrados o pensador procurou definir o que é a poesia, como é, como deve ser. Em Aristóteles encontra-se o fundamento teórico das regras clássicas, cuja influência se fez sentir até o Neoclassicismo do século XVIII com leituras e interpretações várias.

Esse vínculo estreito de tradição e normatividade (o que já foi bem realizado aplica-se às obras futuras) aparece nítido em um passo do filósofo sobre a mímesis trágica:

"Já que a tragédia é uma representação de pessoas que se acham acima do nível comum, deve-se imitar o exemplo dos bons pintores de retratos. Estes, quando reproduzem a forma distintiva do original, compõem uma semelhança que é verdadeira em relação à vida e, contudo, mais bela" (*Poética*, 1454 b). Este "mais bela" aristotélico é o germe da idealização estética, o *realismo sublimado*, próprio de todas as correntes clássicas. Também ilustra essa posição o método de pintar que se atribuía a Zêuxis, o qual, para figurar a bela Helena, teria escolhido cinco jovens por modelos e "combinado as mais belas feições de cada uma no seu quadro" (*Poética*, 1461 b 12).

O convívio de saber sensível e idealização formal altera, sob um novo aspecto, a noção de mímesis, deixando aflorar uma outra tendência antropológica do *homo faber*: a *estilização*. A mímesis não é uma operação ingênua, idêntica em todas as épocas e para todos os povos. Conhecer quem mimetiza, como, onde e quando, não é uma informação externa, mas inerente ao discurso sobre o realismo na arte.

Representação e estilização

Será que os homens de todos os tempos, da Pré-História até hoje, viram e representaram a existência da mesma maneira? Os testemunhos da arte dizem que não. Há uma corrente da historiografia moderna, cujos nomes centrais são Wölfflin, Riegl, Worringer e Panofsky, que nega por inadequadas todas as soluções conceituais que reduzem a arte à esfera da pura imitação. Para Worringer, autor do ensaio *Abstração e empatia* (1908), marco no debate do problema, teríamos, desde as figuras dos primitivos, pelo menos duas vertentes fundamentais, dois *modos de ver* e *de compor* as formas no espaço:

A primeira, arcaica, rastreável nas cavernas neolíticas, nas tumbas egípcias, nos mosaicos bizantinos, nos arabescos das mesquitas e nas igrejas góticas, extrai das aparências naturais apenas os seus elementos constantes, as suas *formas constitutivas*. O artista encontraria nas estruturas assim obtidas a quietude e a garantia de uma beleza eterna a que aspiram os homens no mundo exposto à contingência. A tendência para a *abstração* se compreenderia por uma necessidade profunda do sujeito e de sua cultura perante o caos de uma existência aberta às surpresas do acaso e ao aguilhão da morte. A arte resultaria de um esforço para transcender o dado empírico e suas mudanças *mediante a fixação de modelos*. É a evidência que nos dá o hieratismo das figuras egípcias ou a solene estilização bizantina que durou mais de um milênio no Oriente cristão e ortodoxo.

Nessa perspectiva Worringer define "estilo" como "conjunto de elementos da obra de arte que derivam psiquicamente da procura de abstração" [2]. Na arte abstrata, na arte rigorosamente estilizada de qualquer época, a mímesis é o desenho da estrutura profunda (ou ideal) da natureza e dos homens.

No outro pólo estaria o *naturalismo empático*. Manifestou-se, por exemplo, na fase ática da escultura grega, na Renascença italiana e em certos veios do Impressionismo, momentos de integração confiante do artista no seu ambiente natural ou cultural. O espírito então empenhou-se na conquista de formas e ritmos capazes de incorporar e transmitir a plenitude da vida terrena. Essa aderência ao real implica a possibilidade ou, pelo menos, o desejo de transpor as formas, as cores e o brilho do mundo graças a técnicas mimetizadoras de composição.

Historicamente — é a hipótese de Alois Riegl — os procedimentos naturalistas só se teriam formado depois dos abstratos, assim como, na evolução natural, as formas orgânicas supõem as inorgânicas.

Embora as pesquisas antropológicas e arqueológicas ainda nos possam trazer grandes surpresas, parece lícito dizer que a tendência à estilização (e, no limite, à abstração) é generalizada na arte dos povos indígenas e nas fases arcaicas da plástica popular e religiosa em todo o mundo.

Mais tarde, isto é, nas etapas de consolidação das culturas urbanas, ter-se-iam desenvolvido ideais e técnicas de realismo figurativo.

Os testemunhos de uma observação apaixonada das formas naturais nos vêm de pintores-cientistas como Leonardo da Vinci e Cézanne.

Transcrevo alguns fragmentos de Leonardo, mestre da perspectiva e do claro-escuro: [3]

> — "A força nasce e morre em cada momento."
> — "O peso deseja uma só linha, e a força, infinitas."
> — "Grandíssima graça de sombras e de luzes concentra-se nos rostos daqueles que se assentam às portas das habitações escuras; os olhos do espectador vêem a parte sombria do rosto obscurecida pelas sombras da habitação e vêem a parte iluminada do mesmo rosto acrescida da claridade que lhe dá o esplendor do ar: pelo qual aumento de sombras e luzes tem o rosto grande relevo, e na parte iluminada as sombras são quase imperceptíveis, e na parte sombria as luzes são quase imperceptíveis. E desta representação e aumento de sombras e de luzes o rosto adquire beleza."

[2] W. WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

[3] Textos extraídos de *Leonardo omo sanza lettere*, aos cuidados de G. FUMAGALLI, Florença, Sansoni, 1943.

Leonardo, colorista subtilíssimo, vai ao encalço da qualidade sensível do mundo, não se contentando com a arte quantitativa das medidas e das proporções geométricas:

> — "E se o geômetra reduz toda superfície circundada por linhas à figura do quadrado, e todo corpo à figura do cubo; e se a Aritmética age de modo semelhante com as suas raízes cúbicas e quadráticas, estas duas ciências atendem apenas à notícia da quantidade contínua e descontínua, mas não se empenham na qualidade, que é beleza das obras naturais e ornamento do mundo."

A qualidade é a cor, que a luz do sol cria:

> — "O azul, com que o ar se mostra, não é a sua cor própria, mas é causado pela umidade quente, evaporada em miudíssimos e insensíveis átomos, a qual recebe em si a percussão dos raios solares e faz-se luminosa sob o escuro das imensas trevas da região do fogo, que de cima lhe dá cobertura (...)"
> — "Todo corpo posto no meio do ar luminoso difunde-se em círculo e enche as partes circunstantes de suas infinitas similitudes, e aparece todo por toda parte, e todo em cada mínima parte."
> — "Os inumeráveis simulacros que refletem nas inumeráveis ondas do mar os raios solares batidos nas ondas são causa de contínuo e larguíssimo esplendor sobre a superfície do mar."
> — "Olha bem o lume e considera a sua beleza. Pisca o olho e observa: o que dele tu vês, antes não era, e o que dele era, já não é. Quem é aquele que o refaz, se quem o faz morre sem cessar?"
> — "A neve de perto nos parece veloz, e a longínqua, tarda. E a neve próxima nos parece de quantidade contínua tal como brancas cordas, e a remota, descontínua."
> — "Os fumos não fazem sombras acabadas, e os seus confins são tanto menos conhecidos quanto mais

Nessa perspectiva Worringer define "estilo" como "conjunto de elementos da obra de arte que derivam psiquicamente da procura de abstração" [2]. Na arte abstrata, na arte rigorosamente estilizada de qualquer época, a mímesis é o desenho da estrutura profunda (ou ideal) da natureza e dos homens.

No outro pólo estaria o *naturalismo empático*. Manifestou-se, por exemplo, na fase ática da escultura grega, na Renascença italiana e em certos veios do Impressionismo, momentos de integração confiante do artista no seu ambiente natural ou cultural. O espírito então empenhou-se na conquista de formas e ritmos capazes de incorporar e transmitir a plenitude da vida terrena. Essa aderência ao real implica a possibilidade ou, pelo menos, o desejo de transpor as formas, as cores e o brilho do mundo graças a técnicas mimetizadoras de composição.

Historicamente — é a hipótese de Alois Riegl — os procedimentos naturalistas só se teriam formado depois dos abstratos, assim como, na evolução natural, as formas orgânicas supõem as inorgânicas.

Embora as pesquisas antropológicas e arqueológicas ainda nos possam trazer grandes surpresas, parece lícito dizer que a tendência à estilização (e, no limite, à abstração) é generalizada na arte dos povos indígenas e nas fases arcaicas da plástica popular e religiosa em todo o mundo.

Mais tarde, isto é, nas etapas de consolidação das culturas urbanas, ter-se-iam desenvolvido ideais e técnicas de realismo figurativo.

Os testemunhos de uma observação apaixonada das formas naturais nos vêm de pintores-cientistas como Leonardo da Vinci e Cézanne.

Transcrevo alguns fragmentos de Leonardo, mestre da perspectiva e do claro-escuro: [3]

> — "A força nasce e morre em cada momento."
> — "O peso deseja uma só linha, e a força, infinitas."
> — "Grandíssima graça de sombras e de luzes concentra-se nos rostos daqueles que se assentam às portas das habitações escuras; os olhos do espectador vêem a parte sombria do rosto obscurecida pelas sombras da habitação e vêem a parte iluminada do mesmo rosto acrescida da claridade que lhe dá o esplendor do ar: pelo qual aumento de sombras e luzes tem o rosto grande relevo, e na parte iluminada as sombras são quase imperceptíveis, e na parte sombria as luzes são quase imperceptíveis. E desta representação e aumento de sombras e de luzes o rosto adquire beleza."

[2] W. WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

[3] Textos extraídos de *Leonardo omo sanza lettere*, aos cuidados de G. FUMAGALLI, Florença, Sansoni, 1943.

Leonardo, colorista subtilíssimo, vai ao encalço da qualidade sensível do mundo, não se contentando com a arte quantitativa das medidas e das proporções geométricas:

> — "E se o geômetra reduz toda superfície circundada por linhas à figura do quadrado, e todo corpo à figura do cubo; e se a Aritmética age de modo semelhante com as suas raízes cúbicas e quadráticas, estas duas ciências atendem apenas à notícia da quantidade contínua e descontínua, mas não se empenham na qualidade, que é beleza das obras naturais e ornamento do mundo."

A qualidade é a cor, que a luz do sol cria:

> — "O azul, com que o ar se mostra, não é a sua cor própria, mas é causado pela umidade quente, evaporada em miudíssimos e insensíveis átomos, a qual recebe em si a percussão dos raios solares e faz-se luminosa sob o escuro das imensas trevas da região do fogo, que de cima lhe dá cobertura (...)"
> — "Todo corpo posto no meio do ar luminoso difunde-se em círculo e enche as partes circunstantes de suas infinitas similitudes, e aparece todo por toda parte, e todo em cada mínima parte."
> — "Os inumeráveis simulacros que refletem nas inumeráveis ondas do mar os raios solares batidos nas ondas são causa de contínuo e larguíssimo esplendor sobre a superfície do mar."
> — "Olha bem o lume e considera a sua beleza. Pisca o olho e observa: o que dele tu vês, antes não era, e o que dele era, já não é. Quem é aquele que o refaz, se quem o faz morre sem cessar?"
> — "A neve de perto nos parece veloz, e a longínqua, tarda. E a neve próxima nos parece de quantidade contínua tal como brancas cordas, e a remota, descontínua."
> — "Os fumos não fazem sombras acabadas, e os seus confins são tanto menos conhecidos quanto mais

distantes das suas causas, e as coisas postas além dos fumos são tanto menos evidentes quanto mais densos são os rolos esfumaçados, e tanto mais brancas quanto mais próximas estão do começo, e mais azuis na direção do seu fim."

— "Quando o sol está no oriente todas as partes iluminadas das plantas são de belíssimo verdor, e isso acontece porque as folhas iluminadas pelo sol dentro da metade do horizonte, na sua metade oriental, são translúcidas. Mas dentro do semicírculo ocidental os verdores têm triste cor ao ar úmido e turvo de cinza escuro, por não ser transparente como a oriental, a qual é lúcida, e tanto mais, quanto mais úmida."

— "Na figuração do vento, além do curvar dos ramos e o revirar das folhas contra o seu curso, devem-se figurar os anuviamentos da fina poeira de mistura com o ar enturvado."

Das várias naturezas de verde, diz Leonardo, poeta das gradações:

— "Têm as árvores no campo várias naturezas de verde, pois umas enegrecem como os abetos, pinheiros, ciprestes, loureiros, buxos e semelhantes; outras amarelecem, como as nogueiras e pereiras, videiras e verduras jovens; outras amarelecem com escuridão, como os castanheiros, os carvalhos e semelhantes; outras incandescem pelo outono, como os sorveleiros, as romãzeiras e cerejeiras; outras embranquecem, como os salgueiros, as oliveiras, canas e semelhantes."

Do Leonardo inventor do *sfumato* e do *chiaroscuro*:

— "A luz atalhada pelas sombras com demasiada evidência é sumamente censurada nos pintores; para escapar a tal inconveniente, se tu pintares os corpos em campo aberto, farás as figuras não iluminadas pelo sol, mas fingirás que se interponha entre o objeto e o sol alguma qualidade de névoa ou de nuvens transparentes, pois, não sendo a figura do sol distinta, tampouco serão distintos os limites das sombras e das luzes."

— "Não faças os limites das tuas figuras de outra cor que não a do próprio campo que com elas termina, isto é, não faças perfis escuros entre o campo e a tua figura."

Com Leonardo da Vinci as artes da pintura e do desenho assumem o estatuto de *ciências da visão*, portanto formas nobres de conhecimento cujo foco vivo está no olho humano, olho alerta e pensante, olho da inteligência pelo qual a pintura é *cosa mentale*.

O naturalista Leonardo, graças a um aprofundamento contínuo da capacidade de *ver*, acaba dando toda ênfase ao poder criativo da imaginação. O que, na verdade, já está contido nos dois sentidos do termo *visão*: contemplação do que é visível, mas também efeito "visionário" do olhar interno do artista:

— "A pintura deve ser anteposta a todas as operações, porque em si contém todas as formas que estão e as que não estão na natureza."

— "O desenho é de tanta excelência que não só procura as obras da natureza, mas infinitas outras que a natureza não faz."

Entre os milhares de fragmentos de Leonardo encontrou-se este projeto de um quadro apocalíptico, que ele não pintou, apenas esboçou. O texto recebeu o título de

DIVISÕES PARA O DILÚVIO

TREVAS, VENTO, FORTUNA DE MAR, DILÚVIO DE ÁGUA, SELVAS AFOGADAS, CHUVAS, SETAS DO CÉU, TERREMOTOS E RUÍNA DE MONTES, ALAGAMENTO DE CIDADES.

VENTOS VERTIGINOSOS TRAZENDO ÁGUA, RAMOS DE PLANTAS E HOMENS PELO AR.

RAMOS LACERADOS PELOS VENTOS, MISTURADOS COM O CURSO DOS VENTOS, CARREGADOS DE GENTE.

PLANTAS ROTAS, CARREGADAS DE GENTE.

NAVES ROTAS EM PEDAÇOS, BATIDAS EM ESCOLHOS.

REBANHOS, GEADA, RAIOS, VENTOS VERTIGINOSOS.

GENTE QUE SE AGARRA A PLANTAS QUE NÃO POSSAM SUSTENTAR-SE, ÁRVORES E ESCOLHOS, TORRES, COLINAS APINHADAS, MESAS, MASSEIRAS, INSTRUMENTOS DE NADO, COLINAS COBERTAS DE HOMENS E MULHERES E ANIMAIS, E SETAS QUE DAS NUVENS ALUMIEM AS COISAS.

Compondo, enumerando e repetindo, saltando e rejuntando, Leonardo traça um esboço de caos, ou melhor, do cosmos agitado e na iminência de ser destruído pela fúria do dilúvio. Aqui a arte aparece como uma obra de conhecimento no qual é árduo distinguir até onde vai a atenta percepção dos fenômenos da natureza e onde começa o desenrolar de uma visão mítica: o advento do fim do mundo.

Conhecimento e construção

Creio que uma das maiores conquistas do pensamento estético moderno, do Romantismo até nossos dias, tenha sido descobrir nas grandes obras de arte a ação de um princípio formal básico, que Coleridge chamou "imaginação construtiva", pelo qual o trabalho do artista se desenvolve, ao mesmo tempo, *no plano do conhecimento do mundo* (ainda a mímesis) e *no plano da construção original de um outro mundo* (a obra).

O ver do artista é sempre um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência sensível. Leonardo é observador e vidente, cientista e visionário, naturalista e mago.

Um poeta e crítico extraordinário, Charles Baudelaire, contemporâneo dos primeiros realistas, mas com os olhos medusados pelo último Romantismo francês (Delacroix, principalmente), viu com rara perspicácia o que iria constituir a grande antinomia das estéticas da Era Industrial: ou a reprodução técnica, fotográfica, do universo ou a estilização criadora dos artistas. Com o advento dos meios mecânicos de cópia, a teoria da arte como simples "imitação do natural" decaía a impotente banalidade. E, mais do que nunca, incumbia ao artista e ao crítico aprofundar o veio do imaginário que fora, desde sempre, a fonte secreta da criação poética, plástica, musical. O pensamento de Baudelaire, aguçado pelas polêmicas em torno dos novos princípios realistas, e aquecido pelo exercício cotidiano de um estilo feito de paixão e rigor, atingiu formulações lapidares.

Os textos estéticos do poeta foram reunidos sob o título geral de *Curiosités esthétiques*. Comentando os quadros expostos no Salão de 1859, diz Baudelaire:

> "Se uma execução muito nítida é necessária, isto se dá para que a linguagem do sonho seja muito nitidamente traduzida."

A unidade harmônica da obra vem da *concepção* que a preside; a esta subordinam-se os recursos técnicos de que o artista dispõe:

> "Um bom quadro, fiel e igual ao sonho que o gerou, deve ser produzido como um mundo. Assim como a criação, tal qual nós a vemos, é o resultado de várias criações (as precedentes são sempre completadas pelas seguintes), assim também um quadro conduzido harmonicamente consiste em uma série de quadros superpostos, dando cada nova camada mais realidade ao sonho e fazendo-o subir de um grau no sentido da perfeição" [4].

O método pelo qual o artista "dá mais realidade ao sonho" é o de perseguir a imagem interior por meio de técnicas de adequação plástica e tonal que irão potenciando, com sucessivos toques e retoques, o efeito de verdade que almeja obter. A verdadeira mímesis é o processo mental e manual que leva à mais perfeita representação e à mais forte sensação do universo imaginado: "um bom quadro, fiel e igual ao sonho que o gerou"...

Ainda Baudelaire:

> "Em tal método, que é essencialmente lógico, todas as personagens, a sua disposição relativa, a paisagem ou o interior que lhes serve de fundo ou de horizonte, as suas vestes, tudo enfim deve servir para iluminar a idéia geradora e trazer ainda a sua cor original, a sua *livrée*, se é possível dizê-lo assim. Como um sonho está imerso em uma atmosfera colorida que lhe é peculiar, assim uma concepção, ao tornar-se composição, tem necessidade de mover-se em um meio colorido que lhe seja particular. Há evidentemente um tom particular atribuído a uma parte qualquer do quadro que se torna chave e que rege as outras. Todos sabem que o amarelo, o alaranjado, o vermelho, inspiram e representam idéias de alegria, de riqueza, de glória e de amor; mas há milhares de atmosferas amarelas ou vermelhas, e todas as outras cores serão afetadas logicamente e em uma quantidade proporcional pela atmosfera dominante. A arte do colorista reporta-se evidentemente, sob certos aspectos, à matemática e à música" [5].

[4] Charles BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*. Lausanne, Éd. de l'Oeil, 1956. p. 327.
[5] Idem, p. 327.

A contemplação demorada da natureza e da vida social aparece, neste limiar da modernidade que vai dos românticos aos impressionistas, como um momento fecundo, necessário, mas não suficiente, pois cabe ao artista subjetivar e refletir coerentemente sobre os dados da sua visão. Os realistas de tendência naturalista supõem que basta olhar o mundo e reproduzi-lo fielmente. Mas, adverte Baudelaire: "À força de contemplar eles se esquecem de sentir e de pensar". O poeta mostrou, mais uma vez, ter antenas. A construção sóbria e severa de Cézanne, por exemplo, viria a ser o efeito de um *ver* o mundo, sim, mas profundamente afetado pelo *pensar*; um ver que analisa as formas e as cores da natureza para recompô-las na tela, de tal modo que o trabalho plástico acabe produzindo uma nova inteligência do real, uma percepção mais fina das suas estruturas geométricas reveladas através das aparências pontuais, lineares e cromáticas. Este *ver-pensar*, de Cézanne, de Monet e Degas, operação intelectual por excelência, marcará também o Neo-impressionismo de Seurat e Signac, com a sua divisão rigorosa de tons, a sua obediência estrita às modernas leis da Ótica; e, através da experiência cubista de Picasso, sustentará as várias correntes abstracionistas do século XX: a arte se diria então um saber das formas puras, extraídas dos seres naturais ou dos objetos artificiais que se dão aos nossos olhos.

Mas Baudelaire não falou apenas de um pensar que se deve unir ao ver; estranhou também que à teoria dos realistas faltasse a dimensão do *sentir*. A arte de Gauguin, de Van Gogh e dos simbolistas puros como Redon preludiará as aventuras do Surrealismo e do Expressionismo — linhas de força que atam indissoluvelmente o gesto plástico aos movimentos da paixão e ao Inconsciente *.

Impressões de superfície ou conhecimento de estruturas?

A antinomia formulada por Worringer entre naturalismo empático e tendência à abstração favorece a construção de tipos ideais ou estilos recorrentes na História da Arte.

Wölfflin trabalhou sempre nessa linha de especulação his-

* Ver o capítulo seguinte sobre arte e expressão.

tórico-formal: a partir de estudos sobre a Renascença e o Barroco, firmou-se no seu espírito a hipótese de que há princípios estruturais vigentes na produção das artes plásticas. O *linear* e o *pictórico* — os traços contínuos, de um lado; as manchas de cor e as mutações da luz, de outro — enformam duas tendências básicas, o Clássico e o Barroco, nomes que deveriam transpor os limites cronológicos que os confinam, e enfeixar as múltiplas vertentes de estilo da arte ocidental. É o que se depreende da leitura dos *Conceitos fundamentais da história da arte*, que Wölfflin publicou em 1915 [6].

O clássico é linear e plástico; o barroco é pictórico.

O clássico trabalha o espaço figurativo em planos distintos e obedece às leis renascentistas da perspectiva; o barroco penetra o espaço em profundidade, obrigando o olho a avançar ou retroceder diante dos jogos violentos de contrastes entre as imagens.

O clássico *fecha* a composição reportando cada elemento ao todo, de sorte que as posições fiquem bem definidas (a "*divina proportione*" matemática, estudada por Frei Luca Pacioli, contemporâneo de Leonardo). O barroco *abre* a composição, esboçando algumas figuras e realçando cromaticamente outras: a forma é disseminada pelas curvas e espirais que apartam do centro geométrico o nosso olhar perdido entre os caprichos do prazer visual.

O clássico articula cada parte do conjunto, analisando e perfazendo as suas linhas, que são os seus limites: cada figura recebe um tratamento plástico acabado. O barroco vai direto ao coração do efeito pictórico, dando a esta ou àquela figura todo o peso simbólico (ou, freqüentemente, alegórico), que é a chave da obra, merecendo portanto maior tratamento expressivo ou ornamental.

Pode-se adotar à risca a distinção de Wölfflin no momento de caracterizar um determinado estilo, um artista, uma obra? Não temos hoje tamanha segurança. A interpretação das obras particulares, embora deva muito ao conhecimento do estilo da época, descobre, na gênese das obras individuais, uma tensão (resolvida de mil modos diversos) entre as múltiplas sensações que oferece o espetáculo do mundo e a percepção de suas estru-

[6] Há a edição brasileira, trad. de João Azenha Jr., São Paulo, Martins Fontes, 1984.

turas profundas, poucas e reiteráveis; estas já fascinavam a visão renascentista do universo enquanto *cosmos*, máquina do mundo, de onde o ser humano emerge como um *microcosmos*.

Luminoso é o testemunho de Leonardo, invocado páginas atrás. O mesmo observador ardente das aparências, que passava horas e horas no escuro do seu quarto, "repetindo com a imaginativa os lineamentos superficiais das formas", reconhecia nos estudos matemáticos de perspectiva e proporção a própria honra da pintura e da arquitetura, artes e ciências a um só tempo. O esplendor e o mistério das cores e o brilho divino da luz não o impediam de ir ao encalço da anatomia secreta dos corpos e da harmonia geométrica dos céus. A arte da pintura revela-se à sua mente como "uma sutil invenção, que com filosófica e sutil especulação considera todas as qualidades das formas". Das relações profundas entre os *sentidos* e o *sentido* diz Leonardo: "O nosso corpo está sujeito ao céu, e o céu está sujeito ao espírito".

De Cézanne, plataforma segura para entender a pintura moderna, temos não só palavras de fervor naturalista, não arrefecido até os seus últimos dias, como reflexões que o situam entre os precursores do cubismo e do neoplasticismo:

> "Para pintar bem uma paisagem tenho, em primeiro lugar, de descobrir as massas geológicas. Penso que a história do mundo data do dia em que dois átomos se encontraram e dois turbilhões, duas danças químicas se combinaram. Estes grandes arco-íris, estes prismas cósmicos, este alvorecer de nós próprios acima do nada, eu os vejo subir, saturo-me deles lendo Lucrécio. Um sentido agudo dos matizes me atormenta. Sinto-me colorido de todos os matizes do infinito. Nesse momento, eu e o meu quadro somos um só. Somos um caos irisado. Vou ao encontro do meu motivo, perco-me nele" [7].

A identificação final, transe e êxtase, é precedida de um olhar que pesquisa os veios da matéria e as suas imbricações através dos milênios: face a face com a paisagem é necessário, antes de mais nada, "descobrir as suas massas geológicas".

O mesmo Cézanne que disse "a sensação forte da natureza

[7] Em Joachim GASQUET, Cézanne. Paris, Bernheim Jeune, 1926.

é a base de toda a concepção de arte, e sobre ela repousam a grandeza e a beleza da obra futura", pré-moldou o cubismo de Picasso quando propôs tratar a natureza "segundo a esfera, o cone e o cilindro". Arte: percepção aguda das estruturas, mas que não dispensa o calor das sensações.

Em outras palavras: o trabalho estético é uma invenção de figuras; e o fato de nestas predominarem ora traços ora manchas não significa opção exclusivista entre duas correntes históricas inconciliáveis, mas resulta de atos perceptivos diferenciados cuja matriz se deverá sondar na relação entre o olho (físico-mental) do artista e o que se convencionou chamar a sua realidade. O mundo se encontra dentro e fora do artista como nos recorda a bela confidência de Cézanne: "Um sentido agudo dos matizes me atormenta. Sinto-me colorido de todos os matizes do infinito. Nesse momento, eu e o meu quadro somos um só. Somos um caos irisado. Vou ao encontro do meu motivo, perco-me nele".

Na verdade, um laço íntimo entre sujeito e objeto é o que distingue os dois modos fundamentais de conhecimento (que a Renascença ainda conseguia fundir): a percepção estética e a percepção científica. Esta última, porém, renunciou a "habitar as coisas", preferiu apenas manipulá-las, no dizer incisivo de Merleau-Ponty [8]. Na arte, a habitação do mundo percebido pelo sujeito e, em direção contrária, a presença ativa deste naquele, fazem parte de uma experiência singular e poderosa que talvez só se possa comparar à do ato amoroso.

Percepção artística e historicidade

O que se pode perguntar é se esse corpo-a-corpo do artista com os materiais que lhe dá o mundo — o seu mundo — se desenvolve em um espaço e em um tempo próprio, ponto zero da História, refratário às pressões da cultura, imune das interpretações que os demais

[8] M. MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1963. Há uma boa versão para o português: *O olho e o espírito*. Trad. de Gerardo Dantas Barreto. Rio, Grifo, 1969. Merleau-Ponty faz neste livro a crítica da ciência neopositivista e instrumentalista, que separa drasticamente sujeito e objeto.

homens fazem sobre o universo e sobre si mesmos; fora, numa palavra, do processo social.

A tipologia de Wölfflin, distinguindo as obras clássicas das barrocas, as fechadas das abertas, as lineares das pictóricas, é, no fundo, um convite para responder à questão: *por que os artistas criam dentro de um estilo de época?*

Não caberia nos limites deste ensaio um tratamento sistemático das teorias que pretendem explicar a "gênese" da obra de arte. Uma visão inteligente e sensível do tema enforma um trabalho notável por mais de um título, a *História social da literatura e da arte*, de Arnold Hauser, já traduzida para nossa língua [9]. Escolho aqui um único assunto que me parece levar, por seus desdobramentos internos, ao fulcro do problema: a noção de *perspectiva*, verdadeira ponte de duas mãos entre a obra e a cultura, o texto e o contexto.

Perspectiva é, em Desenho Geométrico, uma disciplina que ensina a transpor para a superfície bidimensional do quadro a estrutura tridimensional do espaço, tal como o olho humano o percebe. O quadro tem comprimento e largura; o espaço visual tem comprimento, largura e profundidade. Essa terceira dimensão tem que ser *fingida* pelo desenhista e pelo pintor. Como fazê-lo, é o objeto de uma ciência, de teor matemático, que se constituiu nos meados do século XV, na Itália, e escorou toda a pintura ocidental desde o Quattrocento até o Impressionismo, quatro séculos, portanto, de vigência de uma gramática figurativa.

Os teóricos da Renascença consideravam a perspectiva como a única maneira correta de desenhar: o que fica em primeiro plano, no quadro, é o que está mais próximo do olho do pintor e do observador; por isso, deve figurar-se em proporções maiores do que o que se desenha em segundo ou terceiro plano. O que se vê ao longe deve aparecer em dimensões menores do que o que se vê perto. Quanto mais distante o objeto, menor a sua figura reproduzida e mais alta a sua base na tela. As proporções exatas são asseguradas em virtude do desenho quadriculado prévio pelo qual se controlam as medidas das figuras. As imagens laterais devem acomodar-se à pirâmide visual cujo vértice coincide com o olho do pintor: o que está fora

[9] Lisboa, Jornal do Foro, 1958. A ed. original é de 1951.

do campo de observação coberto por esse olho, imóvel e central, não pode ser pintado; não existe.

A crítica de arte clássica e, com mais estreiteza, a neoclássica tomaram a obediência à perspectiva como critério regulador da correção pictórica. Um quadro pintado fora das leis da perspectiva geométrica seria um quadro errado.

A arte moderna, pós-impressionista, relativizou o princípio da perspectiva, assim como a música atonal do século XX deixou de pautar-se pelo sistema de tonalidade vigente entre os séculos XVII e XIX. Por outro lado, a arte medieval (bizantina e gótica) desconheceu a perspectiva; quanto à pintura greco-romana, não há elementos cabais para afirmar que a tenha ignorado totalmente. Assim o problema é histórico-formal e pode colocar-se nestes termos: *Há uma relação significativa entre modos de compor e períodos culturais?*

Erwin Panofsky respondeu positivamente à questão no ensaio "A perspectiva como forma simbólica", cuja primeira edição saiu em 1927.

Panofsky mostrou que só a mente racionalista da Renascença florentina poderia ter criado uma concepção homogênea, funcional e matemática do espaço figurativo, oposta à que se exprimiu na arte bizantina ou na gótica, onde as figuras se dispunham, no mosaico ou no vitral, segundo razões simbólicas, sem qualquer cuidado de realismo anatômico.

O espaço bizantino é místico; o espaço renascentista é terrestre, naturalista, humanista, e, no limite, científico.

O olho imóvel e centralizador do artista não é eterno: eis a constatação primeira dos estudos de Panofsky sobre a perspectiva. É um olhar histórico, formou-se no corpo de uma cultura antropocêntrica (a das comunas burguesas italianas e flamengas) e ditou uma técnica precisa de composição. Rafael, ao projetar as suas madonas, não foi mais "verdadeiro", nem mais "correto" do que o pintor de um ícone eslavo, a quem não importavam as medidas anatômicas nem a proporção verossímil entre as imagens, mas a figuração simbólica do sagrado e a epifania da luz, veículo da glória divina. *Para valores diversos, perspectivas diversas.*

Que essas disposições espirituais, variáveis de cultura a cultura, sejam chamadas de "ideologias" pelo pensamento marxista e pela Sociologia do Conhecimento, a caracterização do

processo histórico-formal, tal como a concebeu Panofsky, continua de pé. "Visões do mundo", "espírito da época", ou, mais restritamente, ideologias de classe e de grupo, são, todos, universos de valores, complexos superestruturais que se fazem presentes e ativos na hora da criação artística. Essa, a premissa (tomada com maior ou menor dose de determinismo) de todas as sociologias da literatura, da pintura, do cinema ou do teatro e das várias abordagens culturalistas da obra de arte.

As investigações de Panofsky e, pouco depois, as de Francastel sobre a "socialidade" inerente aos modos de conceber o espaço pictórico, encontram um paralelo ilustre na História da Literatura: os ensaios de Erich Auerbach sobre "a representação da realidade na literatura ocidental" (1946) [10].

O corte transversal que o autor realizou foi profundo e extenso: começando por um estudo contrastivo entre uma passagem da *Odisséia* (o episódio da cicatriz de Ulisses) e o relato bíblico do sacrifício de Isaac, Auerbach percorre vinte textos significativos da literatura antiga, medieval, renascentista, barroca, ilustrada, romântica, realista e naturalista, até chegar à prosa introspectiva de Virginia Woolf, de quem elege um texto de *To the lighthouse*, aparecido em 1927. Nesse arco de quase trinta séculos, apesar da patente diversidade de conteúdos e valores, mantém-se como denominador comum o princípio de que arte é *forma cognitiva*, percepção do real histórico e psicológico, *mímesis*. Acompanhando essa viagem fascinante, o leitor de Auerbach compreende por dentro, mediante a análise dos mecanismos particulares da linguagem, o que é a *perspectiva cultural* e como esta se afunila em "ponto de vista" ou "foco narrativo": consciência vigilante que enforma e estiliza as personagens, o espaço, o tempo, a trama, a obra enfim.

O pressuposto mais geral de qualquer leitura contextualista da arte acha-se na idéia de que nenhum período da História é vazio: cada época é qualificada, rica de conteúdos próprios, constituída de *sistemas de significação, universos de valores* que a distinguem das outras épocas. Assim, embora o fazer poético, o fazer musical e o fazer plástico atravessem milênios e se reproponham como universais antropológicos do *Homo loquens* e do *Homo faber*, as rupturas entre os vários tempos da História

[10] E. AUERBACH, *Mimesis*. Trad. George Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1971.

envolvem mutações radicais no modo de falar, escrever, cantar, pintar, esculpir, construir...

A intuição de uma temporalidade operante nas obras humanas é, como se sabe, muito antiga, remontando pelo menos a Heráclito e aos autores sapienciais e proféticos da Escritura: tudo flui; tudo muda; o futuro existe. Mas uma ciência da História epistemologicamente fundada precisou esperar a crise da metafísica clássica, no século XVIII, a *Scienza Nuova* de Giambattista Vico, o Pré-romantismo de Herder e sobretudo a revolução dialética de Hegel para consolidar-se e instaurar uma tradição filosófica viva ainda hoje.

Vico recordou em uma linguagem quente e imaginosa o que foi a poesia dos tempos arcaicos, poesia de Homero e dos aedos, ressurgida nos romances de cavalaria e nos jograis da Idade Média; e contrapôs a esses cantos de afeto e vigor a prosa fria e seca dos tempos "civis", incapazes de uma identificação profunda do homem com a natureza, do poeta com o seu povo, do sujeito com o objeto.

A tripartição da Estética hegeliana (*Arte Simbólica, Arte Clássica, Arte Romântica*) supõe que o Espírito se move no tempo e objetiva-se em momentos ideais totalizantes. Mas em Hegel aquela sensação de "resfriamento", "esvaziamento", "esterilização", experimentada por Vico ao sondar a passagem das idades heróicas para as civis, recebe uma conotação positiva: as grandes mudanças históricas da arte nada mais são que sinais de um adensamento da consciência universal. É sempre a tese do desenvolvimento da *Idéia* que rege o sistema hegeliano. Com sinal invertido, Leopardi, Schopenhauer e Nietzsche veriam o trânsito do Antigo ao Moderno como um decréscimo de vitalidade, que os termos "decadência" e "entropia" nomeiam com perfeição. Ascenso ou descenso, progresso ou regresso, o que importa é ver o quanto, de Vico aos nossos dias, a cultura ocidental não mais pôde esquecer que a História penetra fundo na mente do poeta, tanto que os conceitos de "fator externo" e "fator interno" (social, um; estético, o outro) talvez sejam apenas artifícios do discurso didático, e não categorias rigorosamente verazes. O que há de mais interno à composição do quadro do que a sua "perspectiva", isto é, o modo de ver, culturalmente qualificado, do pintor?

Um dos textos mais fecundos de teoria da narração deste século filia-se precisamente à tese hegeliana dos momentos do

Espírito objetivo. É a *Teoria do romance* de Georg Lukács, composta por volta de 1915, quando o filósofo húngaro ainda não se tornara uma das vigas-mestras do marxismo europeu. A epopéia, diz Lukács, é o gênero formado no mundo da comunidade (os "tempos heróicos" ou "poéticos" evocados por Vico na *Scienza Nuova*); desde que sobreveio a sociedade, perdidas as relações concretas e religiosas dos homens com a natureza, dá-se o que Max Weber chamou o "desencantamento" do mundo: já não há lugar para aquela unidade existencial que tornou possíveis os mitos gregos, a Ilíada, as lendas medievais, o *Cantar de mío Cid*. As novas formas de sociabilidade apartam decisivamente os homens em classes econômicas e em grupos culturais e políticos; a vida pública tem um estatuto radicalmente diverso do da vida privada: o trajeto de cada ser humano é vivido como um caso singular, alheio ao destino dos seus semelhantes. E para dizer esse processo de isolamento e angústia nasce um gênero novo, "prosaico", dialeticamente herdeiro e negador da epopéia, o *romance*. Um divisor de águas insuperável é a antiepopéia de Miguel de Cervantes, a gesta inglória do Cavaleiro da Triste Figura, direito e avesso de um gênero em permanente revolução.

"A epopéia" — afirma Lukács — "modela uma totalidade de vida perfeita em si mesma; o romance procura descobrir e edificar a totalidade secreta da vida."

O romance, estrutura formada em uma sociedade heterogênea, contraditória e descontínua, procede sem modelos prévios, como toda busca ou arriscada travessia: o seu herói é *problemático*, pois deve construir para si mesmo — em meio aos acasos e às rupturas da existência — um *sentido* que, contrariamente ao que ocorre na antiga epopéia, não lhe é dado jamais e poderá fugir-lhe para sempre.

O conteúdo do romance é "a história da alma que anda pelo mundo para aprender a conhecer-se, procura aventuras para nelas provar-se a si mesma e, por essa prova, dá a sua medida e descobre a sua própria essência" [11].

Na verdade, o aprendizado de um sentido tornou-se difícil, se não impossível, para uma arte que já não conta, na sociedade contemporânea, com a teia dos valores tradicionais, além de viver, até o âmago, a crise dos próprios valores modernos de

[11] G. LUKÁCS, *La théorie du roman*. Paris, Gonthier, 1963. p. 85.

"racionalidade" e "progresso indefinido". O puro "*nonsense*" do teatro do absurdo (Beckett, Ionesco) não é o fim do túnel, mas o prolongamento em funil do próprio túnel. A saída, onde e quando?

Quanto ao realismo do século XX, afim com uma ciência mais complexa e mais perplexa que a positivista, não se contenta em reproduzir os temas e as técnicas do verismo do século XIX. Propõe-se uma tarefa ousada: construir obras que possam atravessar os reflexos da vida presente para se constituírem em projeto de uma realidade futura. Uma arte verdadeira e revolucionária a um só tempo. Uma arte que produza a imagem densa e dramática de uma Humanidade em mudança, carente, dominada, mas rebelde. Uma arte na qual a consciência mais lúcida do universal penetre a representação mais viva de cada particular.

Essa, a proposta viril do cineasta e pensador Sérguei Mikhailóvich Eisenstein cujo *cinema intelectual*, fundado em uma instigante teoria da montagem, perseguia "a passagem de um princípio de unificação em nível plástico para um princípio de unificação ideológico-temático" [12].

A percuciente análise que Eisenstein fez de um episódio do seu *O encouraçado Potiômkin* (a cena dos barcos em Odessa) mostra a riqueza de um projeto que configura o sentido social do todo mediante a sintaxe dos fotogramas. A resistência do povo russo ao czarismo anima a imagem total do episódio e dá, *em cada representação singular*, a sua idéia imanente.

A *imagem eidética*, eis o objeto último dos trabalhos de Hércules de Eisenstein:

> "A linguagem do cinema não se contenta em transmitir o conceito, mas é uma via para a construção do conceito" [13].

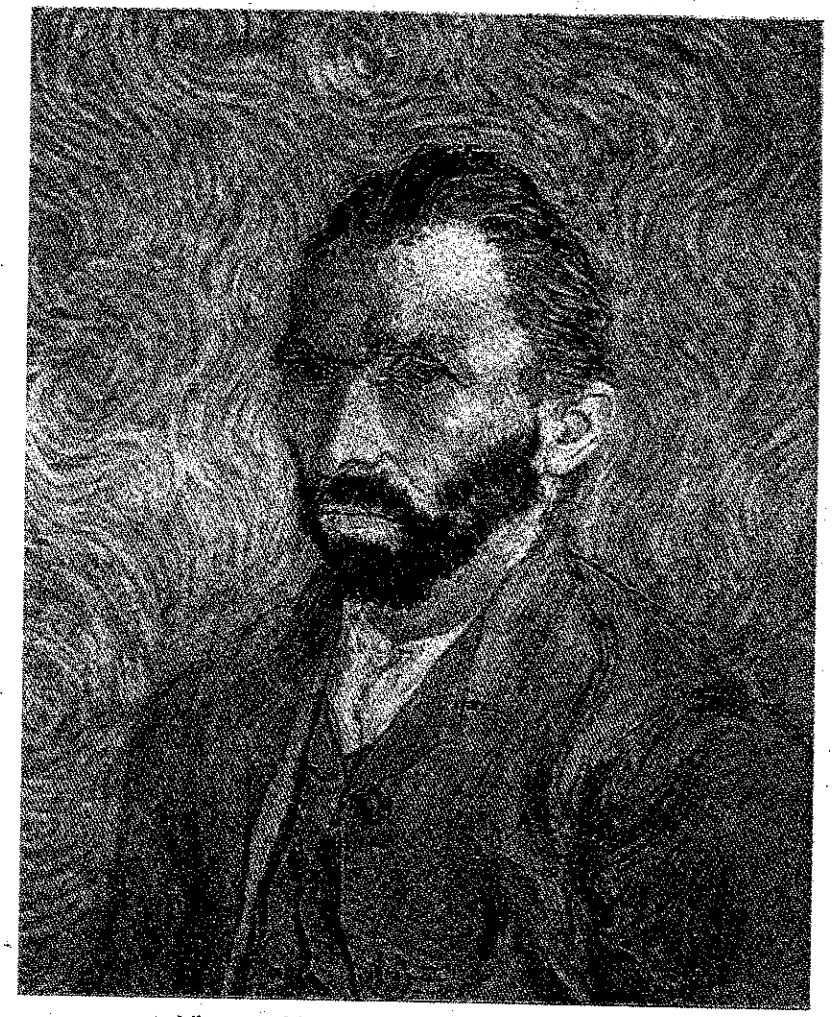
O cinema de Eisenstein e, em estilo mais agônico, o teatro épico de Bertolt Brecht, uma geração mais tarde, fazem pensar que o realismo crítico do nosso tempo não se esgota no esforço de re-apresentar o real: a sua proposta é desentranhar, desmas-

[12] S. M. EISENSTEIN, *Reflexões de um cineasta*. Rio, Zahar, 1969.
[13] Idem, *Cinématisme. Peinture et cinéma*. Paris, Complexe, 1980.

carar, tornar visível o processo social que o espectador vive tantas vezes inconscientemente.

A "politização" da consciência artística, reclamada por Benjamin no fecho do seu ensaio sobre a obra de arte na época da reprodutibilidade técnica, não matará a criação; ao contrário, refará os seus modos-de-formar, de que sairão fisionomias novas, desafiadoras. Como foram *Outubro*, *Mãe Coragem*, as gravuras de Grosz, *Poeta en Nueva York*, *Guernica*, *Roma cidade aberta*, *A rosa do povo*, *Vidas secas*, *O grande ditador*, *En las alturas de Macchu Picchu*, *Os deuses malditos*, *Z*...

E não se trata de conceder prioridade aos temas ostensivamente sociais. O realismo afirma-se como político no momento em que o artista vive, com todo o seu empenho intelectual e ético, a idéia de que arte é conhecimento.



Vincent Van Gogh, **Retrato do artista**
Musée du Jeu de Paume. Paris.

A expressão exige e produz uma técnica nova: a mão do pintor se move em curvas agitadas.

Marc Chagall, **Três velas**. Pleasantville, N. York.

O amor desafia as leis da gravidade.
Como as chamas coloridas das velas,
as mulheres de braços erguidos, os anjos,
o arlequim, o violinista,
todos apontam para o alto,
ou flutuam no ar.

Paul Klee, **Paisagem de pássaros amarelos**.

"Para o lado de dentro há outro mundo,
maravilhoso. É preciso explorá-lo.
A vista do artista concentra-se sobre o lápis;
este se move e a linha sonha"
(Herbert Read falando de Klee).

Alfredo Volpi, **Festa de São João**.
Coleção particular. São Paulo.

Por que separar forma abstrata
e acontecimento vivido?
A terna alegria do povo
passa pelas cores firmes do nosso pintor.

3

Arte é expressão

"Onde o mundo interior e o exterior se tocam, aí se encontra o centro da alma."

NOVALIS

O corpo é animado

"Nos olhos! Olha-me nos olhos!" — insiste Antônio, o mestre de dança, ao ensinar a bailarina a fazer com corpo e alma o seu papel de Cármen. A cena está no filme de Carlos Saura, que traz o nome da ópera, e é uma lição inesquecível de balé como expressividade.

E por que voltar os olhos para os olhos do mestre e parceiro? Porque na dança os gestos não se dirigem para o próprio corpo que os executa; procedem de um organismo imantado por forças que o empurram para o outro, para a alma do outro que brilha no olhar do outro.

O corpo que baila busca incessantemente sair de si, encontrar-se com um ser — ou em um ser — que lhe dê em plenitude aquela mesma vida que o aquece e move cada gesto seu.

Na dança, é o *gesto*. No canto, a *voz*.

No canto a voz solta-se (sobe, desce, prolonga-se...) perseguindo a melodia. Mas essa libertação da voz a faz aceder a uma nova ordem, a um regime de acentos, alturas e ritmos ainda mais modulado do que se dá no fluxo da linguagem oral. O canto é voz livre, sim, mas "entoada" com engenho e arte.

Na dança um processo análogo envolve a postura corporal inteira, o gesto e o passo, potenciando a todos e, ao mesmo tempo, a todos dispondo em um código novo de movimentos.

No drama, na ópera, no circo — artes que se diriam hoje "pansemióticas" —, leva-se ao extremo o trato da voz, do gesto, do olhar, dos músculos faciais, visando a obter-se um grau mais alto de expressividade.

Como falar de *expressão artística* sem atentar para a fenomenologia do corpo? Para a visada do olhar? E para a intencionalidade do gesto?

"Gesto" nomeava, na língua clássica, o rosto, o semblante da pessoa. "Ó tu que tens de humano o gesto e o peito", diz Inês de Castro ao seu algoz. E "o gesto do mundo" simbolizava, na frase barroca do Padre Vieira, a face das coisas. As mesmas correlações entre a cabeça, as mãos, os pés e o corpo todo são vividas pela arte do ator.

A expressão e os seus graus: efusão, símbolo, alegoria

Dada a polivalência do termo, é bom começar pela pergunta mais abrangente: o que significa, em geral, "expressão"?

A idéia de expressão está intimamente ligada a um nexo que se pressupõe existir entre uma *fonte de energia* e um *signo* que a veicula ou a encerra. Uma força que se exprime e uma forma que a exprime.

Força e forma remetem-se e compreendem-se mutuamente.

A relação constante entre força e forma permite a constituição de um saber que investiga as correspondências entre as expressões corporais e a sua qualidade subjetiva.

A antiga *Semiologia*, ramo da Medicina que analisava os *sintomas* das enfermidades, tais como se manifestavam no organismo doente, era uma ciência empírica dessas relações. Nos fins do século XVIII um teólogo sutil e inquieto, Johann Kaspar Lavater, criou uma disciplina, a *Physiognomonia*, cujo alvo era precisamente descobrir os liames que atam os traços do rosto e as mutações do olhar ao caráter de um homem.

De uma coisa evidente por si mesma diz o povo que "está na cara".

Ainda hoje podem-se encontrar grafólogos e quiromantes que "lêem" o interior da pessoa pelos traços da sua letra ou pelas linhas da sua mão...

A grande dificuldade dessas leituras (que as torna logo suspeitas de mistificação e credita ao mero acaso os seus eventuais acertos) reside em uma característica estrutural presente em todos os códigos: a relação assimétrica entre o signo exterior e o sentido interno. Isto é: o número de elementos de um código (o número de traços da escrita, de linhas da mão, de sons de uma língua) é sempre reduzido, ao passo que as mensagens que esses poucos elementos podem construir são infinitas.

As sete notas da escala musical, os doze tons maiores e os doze menores, as seis cores do espectro, os fonemas de qualquer língua natural, as formas geométricas básicas... mostram claramente que é temerário compor uma tabela biunívoca na qual se faça, de um lado, o elenco dos constituintes de uma linguagem e, de outro, a nomeação dos significados que lhes seriam correspondentes: idéias, afetos, valores, etc. A desproporção e o transbordamento semântico são de tal ordem que as bases de uma "ciência universal da expressão" deverão relativizar qualquer crença em um paralelismo simples (do tipo: a vogal *a* é mais clara, logo mais alegre do que a vogal *i*; o roxo exprime a tristeza, o vermelho a coragem...). *É a integração de variáveis que produz efeitos de sentido.* Para a expressão afetiva, para a "atmosfera" de um texto, concorrem tanto os elementos mínimos como as unidades maiores de significação, as palavras, as frases, as figuras e os seus modos de combinação. [1]

O fenômeno expressivo comporta uma análise diferencial que me parece indispensável empreender para ultrapassar certas posições puramente intimistas que fazem derivar a forma poética *diretamente* dos sentimentos do poeta.

Um grito de dor pela morte de um ser amado e uma oração fúnebre recitada em sua memória não são formas expressivas da mesma qualidade. Ambos, o grito e a oração, compõem-se de signos; ambos remetem a uma gênese psíquica, o luto experimentado por quem os proferiu. Mas diferem visivelmente quanto ao grau de mediação que intercorre entre a fonte e a forma. No primeiro caso, a expressão é direta, imediata, poden-

[1] Trabalhei o tema do simbolismo fonético com mais detalhe em *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977.

do-se chamá-la com propriedade *projeção* ou *efusão emocional*. No segundo caso, a expressão é articulada pela escrita de frases nas quais um determinado ponto de vista compõe as imagens e a sintaxe: a expressão obtida será *simbólica*.

Suponhamos ainda que a mesma alma fiel mande esculpir sobre o túmulo do amigo uma figura que "interprete" o seu modo de ser: por exemplo, uma águia de mármore à qual se associem as suas virtudes de força e ousadia: a expressão terá atravessado um intervalo de distância ainda maior entre a imagem e o conteúdo ideal: o seu nome exato será *alegoria*.

Da pura efusão (grito, pranto) até à construção mental de uma figura alegórica, decifrável a partir de um certo contexto, a expressão conhece momentos diferenciados. O que fica de comum é apenas aquele pressuposto geral da co-respondência que prende as formas expressivas aos movimentos da alma e do espírito.

Em toda atividade artística impõe-se a presença de uma forte motivação. As formas expressivas são geradas no bojo de uma intencionalidade que as torna momento integrante ou resultante do *pathos*. A dissociação posterior de forma e força interior só se cumpre historicamente quando os motivos iniciais da união já se apagaram com a rotina das convenções, o esquecimento, a lima do tempo e a morte da cultura que os produziu. Nessa hora, o símbolo deve ser decifrado, e a alegoria, traduzida.

A necessidade de interpretar decorre da distância que medeia entre o fenômeno simbólico e as suas raízes emotivas. Na projeção, o choro e o grito parecem inerentes ao sentido interno do *pathos*. Mas na obra de arte, junto com a irrupção do sujeito, há a mediação da palavra ou da figura, dotadas muitas vezes de ambigüidades, e só inteligíveis no interior da rede semântica inteira.

Quanto à expressão alegórica, abre ainda mais o intervalo entre a forma sensível e a idéia. A alegoria é o triunfo da distância escamoteada em afinidade (não por acaso dá-se no Barroco a sua apoteose), sem deixar por isso de pertencer à vária gama das sínteses expressivas [2].

[2] A batalha teórica em torno da alegoria divide a crítica deste século. Walter BENJAMIN, em *A origem do drama barroco alemão* (trad. de S. P. Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984; o original alemão é de 1925), concede à alegoria barroca o estatuto de arte de um mundo oprimido que vive sob o peso da alienação, mas que através desse procedimento exprime a angústia e a divisão da sua existência no meio da crise. G. LUKÁCS, no ensaio "Símbolo e alegoria", integrado na *Estética*, reitera a visão crítica negativa, herdada de Goethe e Hegel (na Itália, De Sanctis e Croce) pela qual a alegoria perpetua a dualidade não-poética de forma sensível e conteúdo intelectual. O que Benjamin não esquece, mas recupera.

Refletindo sobre o fenômeno da expressão — no seu ser e no seu devir — diz Cassirer que a consciência de uma realidade dual nos momentos expressivos (a percepção de um *dentro* e de um *fora*) só se teria afirmado com o decorrer do tempo, isto é, com o progresso da razão analítica:

> "O puro fenômeno expressivo ignora ainda toda dicotomia desse tipo. Ele oferece um modo de "compreensão" que não está ainda ligado à condição da interpretação conceitual: a simples *exposição* do fenômeno é, ao mesmo tempo, a sua explicação e, na verdade, a única de que ele seja capaz e de que tenha necessidade" [3].

Há uma tradição filosófica de cadências místicas que considera os múltiplos fenômenos da natureza e, particularmente, os do corpo humano como expressões de uma alma ao mesmo tempo cósmica e divina. Panteísta na raiz, embora permeada não raro pela Cabala, a tese de uma linguagem do universo inspirou a idéia das "correspondências" de Baudelaire e foi, e continua sendo, matriz do ideário simbolista e neo-romântico que se manifesta, por exemplo, na psicologia do Inconsciente coletivo de C. G. Jung.

CORRESPONDANCES

"La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent."

[3] Ernst CASSIRER, *La philosophie des formes symboliques*. Paris, Minuit, 1972. v. 3, p. 113.

A matéria, plural ("longos ecos que de longe se confundem"), converge para a energia, una ("em uma tenebrosa e profunda unidade, vasta como a noite e como a claridade"); e esse encontro é um viveiro de analogias e de símbolos.

No homem, microcosmos, fundem-se os contrastes do Ser. Homem, *coincidentia oppositorum*: assim o definira o primeiro panteísta moderno, Giordano Bruno.

A linguagem, reza o iluminista alemão Hamann, "o mago do Norte", é o Logos, a revelação, de tal modo que só graças ao Verbo é que os caleidoscópicos cacos sonoros se compõem e permitem a emergência do sentido. Sem o Logos, que sopra nas formas do mundo, estas seriam inertes, vazios sons incapazes de fundar a operação do *dia-logo*.

Acentuando a idéia de inseparabilidade de exterior e interior, Goethe e, na sua esteira, o lingüista Humboldt criaram uma teoria da expressão que está na base de todo entendimento da linguagem como *energeia**, força operante em cada signo, ou, nos termos antigos, alma inerente ao corpo, e dele inscindível.

Na visão psicomaterialista de Gaston Bachelard são as energias do Inconsciente que encontram seu correlato imaginário nos "elementos" ou estados fundamentais da matéria: fogo, ar, água e terra. Ainda aqui, uma teoria das correspondências.

A fenomenologia deu um passo adiante ao mostrar que o nexo existente entre as forças anímicas e as aparências não se deixa reduzir ao par de conceitos positivistas de causa e efeito. O sentido vivo que eletriza a palavra e a imagem não é causa determinante da existência destas. A expressão e o seu significado formam-se em um processo de mútuas atrações. E os graus de transparência dessas relações são diversos. Raro é o fenômeno evidente por si mesmo.

No canto, na dança e nas velhas pantomimas, os afetos vividos estariam em conexão bastante forte com os movimentos do corpo, gerando-se ao mesmo tempo (ou quase ao mesmo tempo...). Mas nas artes figurais (e, de modo agudo, na pintura mais estilizada ou abstrata), amplia-se o hiato. Entre

* O termo grego *enérgeia* significa "força em ação", "produção", opondo-se a *dynamis*, cujo sentido é o de "força em estado potencial". A expressão é mais do que um impulso, é um trabalho.

a imagem fixada na tela e o gesto da mão que a executou houve mais que o *pathos* do pintor; houve a sua ótica, o seu modo de olhar, que denuncia uma presença historicizada do ser humano junto à natureza e aos objetos. Por mais estranhadamente onírica que seja uma figura (penso nas invenções surrealistas de Max Ernst e Miró), ela é, no seu realizar-se plástico, a afirmação de que o pintor não se contenta em sonhar e devanear, mas enfrenta uma instância que o fascina e o transcende — o *mundo*, a *alteridade*.

É claro que a força pré-consciente, a obscura paixão que move o corpo do dançarino e parece exigir determinadas formas de expressão, sempre se imporá à consciência do crítico da obra de arte: o seu estatuto enigmático e o seu ímpeto avassalador invocam, desde os ritos dionisíacos, a idéia de transcendência, de que Platão, no *Íon*, foi um dos mais convictos assertores:

> "Pois os poetas épicos, os bons poetas, não fazem os seus poemas por efeito de técnica, mas por serem inspirados por um deus que os possui. O mesmo acontece aos bons poetas líricos: assim como os que são presa do delírio dos coribantes não têm o uso da razão quando dançam, assim também os poetas líricos quando compõem os seus versos. Desde que os pés entram na harmonia e na cadência, são tomados de arroubos báquicos e, nesse estado, tal como as bacantes tiram do rio mel e leite quando possessas, assim fica a alma dos poetas líricos, como eles próprios dizem. Eles dizem, e é verdade, que em certos bosques e vales das musas colhem em fontes de mel, esvoaçando como abelhas, os versos que nos oferecem. E dizem verdade: o poeta é um ser alado, ligeiro e sagrado. Não se acha em estado criador enquanto não for inspirado por um deus, exaltado e desapossado da razão; enquanto possuidor dessa faculdade (a razão), nenhum ser humano é capaz de fazer obra poética e vaticinar. Logo, não é mercê de uma arte que fazem obra de poetas e dizem coisas belas sobre os assuntos que versam, como tu, Íon, dizes a propósito de Homero, mas por um privilégio divino, e cada um só poderá compor com êxito no gênero em que a Musa o inspira: um nos ditirambos, outro nas elegias, outro nas pantomimas, outro nas epopéias, outro ainda nos iambos; nos restan-

tes gêneros qualquer um deles é medíocre. Pois não é mediante a técnica que assim falam, mas por um dom divino" (*Ion*, 533 D).

A dialética de força e forma é o processo expressivo

Mas, se nos deixarmos seduzir pela teoria do *Ion*, fecharemos os olhos para o lúcido e intenso trabalho de formalização que faz parte do processo artístico: "Delacroix" — disse Baudelaire — "era apaixonadamente amante da paixão, e friamente determinado a procurar os meios de exprimir a paixão da maneira mais visível". Ou, em outro passo: "Se uma execução muito nítida é necessária, isto se dá para que o sonho seja muito nitidamente traduzido" [4].

Na escala musical um som é constituído por um certo número de *vibrações* que a ciência acústica já detectou. Logo, o que vem a ser a seqüência melódica, considerada no plano físico, senão uma série de ondas, ora ascendentes, ora descendentes, que soam ao nosso ouvido como "temas", "frases", isto é, cadeias moduladas de notas altas e baixas, mais e menos vibrantes?

O texto musical, que é matéria sonora expressiva, define-se, quanto à sua estrutura profunda, como energia interior, intencionada, que se move em certas direções; na estrutura de superfície, aquelas vibrações, afetadas de *pathos*, irão configurando o desenho sonoro que chamamos *melodia*.

Hegel dava o nome de "expressão" precisamente a esse tecido, audível, visível: esse "existir sensível" inerente a todo fenômeno simbólico [5].

É dinâmica a relação que se estabelece entre as forças e as formas na obra de arte; é graças ao movimento que passa de umas para as outras, ou melhor, é no interior desse movimento que nasce o ato expressivo: o gesto plástico, a corrente melódica, a frase lírica.

A energia persegue formas que a liberem e, ao mesmo tempo, a intencionem e a modulem. O *pathos* que não encontra essas formas pulsa aquém da experiência artística. Quem chora

[4] C. BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*. op. cit. ("L'œuvre et la vie de Delacroix").
[5] HEGEL, *A arte simbólica*. Lisboa, Guimarães, 1956. p. 16.

ainda não está cantando. Ou, na confissão de Paul Klee: "Eu crio para não chorar; essa é a primeira e a última das razões".

A força busca formas que tragam à luz da significação os percursos do desejo e da pena, da angústia e da alegria; formas que revelem sentidos latentes ou, quem sabe, resgatem o não-sentido da existência quotidiana.

"A arte" — diz Herbert Read — "é fuga ao caos. É movimento ordenado em números; massa limitada em medida; indeterminação de matéria à procura do ritmo da vida" [6].

Quando se pensa na arte literária, não se pode esquecer que os componentes da sua forma, os motivos e os temas, não são elementos sensíveis "puros" (como as cores, "que pensam por si mesmas", na palavra de Baudelaire), mas já se acham pejados de significações. O escritor trabalha com meios verbais já semantizados pela história da linguagem. Daí, a complexidade peculiar ao seu projeto, que não parte da matéria em si, *tabula rasa*, zero assemântico.

A arte da palavra consiste em reviver e potenciar a expressão que o uso desgastou. Nem se deve ignorar, como o faria o mau estrategista, o valor desse uso e o seu alcance comunicativo. A procura do raro, só do raro, tem um triste nome na História da Literatura: banalidade parnasiana.

Se é verdade "que a obra é tanto mais artística quanto mais definidos os seus canais de expressão" (H. Read), então cabe verificar como o escritor vai modelando o seu texto e acordando as palavras do seu estado indiferente de dicionário, no afã de não mentir à qualidade peculiar da força que o anima e lhe exige a conquista da "boa forma", a *Gestalt*.

A expressão artística justa nunca é indefinida, mesmo quando visa a dizer estados de alma indefinidos. O claro-escuro de Leonardo ou os plurais abstratos de Leopardi no "Infinito" (*interminati spazi, sovrumani silenzi*), longe de acusarem vagueza e indeterminação no manejo de suas respectivas linguagens (os matizes, para o pintor; as desinências de plural, para o poeta), mobilizam recursos conscientemente eleitos para dar ao quadro ou ao poema a maior fidelidade àquela experiência

[6] Herbert READ, *O sentido da arte*. 3. ed. São Paulo, Ibrasa, 1976. p. 34 (§ 23).

de infinitude na qual ambos reconheciam a face misteriosa da Beleza.

Que um artista emende partes da sua obra, diluindo ou espessando manchas, cancelando adjetivos, alterando notas ou frases inteiras da melodia, é prova segura de que a correspondência entre as "matrizes" e as formas nunca se faz mecanicamente.

Se um belo achado sobe de improviso à memória do escritor, essa presteza verbal, esse raio de inspiração que se costuma atribuir ao gênio, não importa em omissão ou passividade da consciência estética, mas em um ato de assentimento. Outros repentes, outras lembranças terão vindo igualmente à tona sem receberem o mesmo acolhimento, pois não resolviam com felicidade aquela tensão original que mantém, penosa e amorosamente unidas, a força e a forma simbólica.

Do lado de dentro: um aceno a Os irmãos Karamázovi

Do lado de dentro, as coisas tampouco se passam com chã simplicidade. Quando dizemos "energia psíquica" ou "matriz espiritual", não supomos um conteúdo vazio à procura de signos, mas uma rede intrincada de vivências. *São "eventos" internos que sofreram uma formação histórica peculiar* e cujas articulações no tempo e no espaço demandam uma singular flexibilidade de linguagem ao longo do processo expressivo.

O romance moderno, a partir de Dostoiévski, Proust e Joyce, testemunha com vigor esse grau de complexidade, visível tanto na estrutura narrativa quanto na teia de motivações e de pontos de vista que lhe serve de matriz.

A construção de *Os irmãos Karamázovi* revela meridianamente o teor uno e múltiplo da experiência ficcional. Há um *ethos* irradiante na obra que se gera nos seus valores cristãos de redenção pelo sofrimento. Mas esse caráter nuclear não é estático. Transmuta-se nas personagens, opostas entre si e convergentes, dos três irmãos, Mitia, Ivan e Aliosha, sem esquecer a sombra repelida do bastardo Smerdiákov.

O romance preserva, da abertura ao epílogo, uma poderosa

coesão tonal, que a perspectiva do narrador lhe confere em meio a episódios díspares. O leitor que entra no seu clima espiritual é tomado pela febril "karamazovchtchina", expressão russa já vertida por "a índole dos Karamázovi", *pathos* que penetra a obra inteira.

As grandes paixões dostoievskianas (a mulher, o jogo) interagem de perto com os seus conflitos espirituais: a mística ortodoxa e bizantina entra em guerra aberta com a consciência burguesa, leiga e moderna; a doutrina milenarista da Santa Rússia tenta exorcizar os impulsos anarco-nihilistas, tão vivos n'*Os demônios*; em suma, os dramas do libertino e do jogador e os ideais do asceta e do santo projetam-se na batalha ideológica da Rússia no século XIX, dividida entre a europeização e a eslavofilia. A luta não é historicamente exposta; mas é fermento que se dissemina pelo romance, levedando afetos, provocando gestos e atos, motivando diálogos e longos discursos teológicos e políticos. A luta, repartindo-se nas figuras dos irmãos, sobe ao nível do concreto, fora do qual a arte de narrar não se produz.

A polifonia do romance [7] distribui em muitas vozes a sua pauta ideológica; entoa humoristicamente o que parece demasiado sério e, em contracanto, soergue o que poderia resvalar para o tom de opereta bufa. As falas dos três irmãos são mediatizadas à proporção que o foco narrativo faz passar cada uma delas pelo crivo do caráter dos outros dois. A paixão insofrida de Mitia, a lógica assassina de Ivan e a pureza evangélica de Aliosha não se recortam separadas, como se foram substâncias eternas de tipos morais: abraçam-se com amor e ódio e iluminam com fogos cruzados o drama do parricídio que ata os fios do enredo.

À medida que a obra alcança o clímax na cena terrível do julgamento, dialetiza-se a ação dos estímulos psicológicos e dos valores; a presença destes, fazendo-se contraditória, não pesa em uma só direção nem predetermina o ser das personagens. A pressão ideológica, ao exprimir-se, liberta-se dando acesso à invenção de caracteres dúcteis quando não surpreendentes. O pecado, o remorso e a graça já não são atributos deste ou da-

[7] A leitura polifônica da obra dostoievskiana é o grande achado de Mikhail BAKHTIN, *La poétique de Dostoievski*. Paris, Seuil, 1970.

quele indivíduo perdido ou eleito, mas legado universal da condição humana. O lastro dos valores sai "à procura do ritmo da vida". E a sentença de Leonardo sobe de novo à tona da memória, com um sentido preciso:

"O peso deseja uma só linha, e a força, infinitas."

Diversidade na unidade: "A máquina do mundo"

Um processo análogo pode ocorrer com as imagens no poema ou com o móvel arabesco de sons na composição musical. *O empenho expressivo é capaz de desentranhar do tema variações que irisam a atmosfera tonal dominante.*

Tais surpresas da escrita abrem margem para a invenção e acordam a inteligência para significações novas ou ocultas. Trata-se de um processo de percepção diferencial que o poder avassalador do *pathos* poderia abafar e tornar menos evidente à consciência de um receptor passivo.

Se é um bem desejável que o texto produza sempre um efeito expressivo único, como queria Poe, de todo conto bem concertado, a *unidade final* deverá entender-se não como uma redução à "unicidade" de motivos, mas como obra de coerência formal obtida mediante a interação de momentos diversos entre si.

Se assim não fosse, o intérprete seria arrastado por um vezo sobredeterminista (positivista ou funcionalista) a descobrir no diferente sempre a expressão do mesmo, forçando cada palavra e cada imagem a alegorizar a idéia-chave ou o sentido geral do todo. Essa violência hermenêutica evita-se fazendo jus à dialética que rege na arte os pólos de força e expressão.

O papel da linguagem não é exteriorizar um conteúdo ideológico prévio, uno, já pronto, feito e perfeito. Não. A consciência poética constrói um objeto semântico, o poema, a partir de uma situação já interiorizada, sempre complexa, e dotada, em geral, de uma "atmosfera" (afetiva, tonal); mas os seus perfis, os seus aspectos particulares, irão se diferenciando à medida que o artista sondar a própria memória e der contorno e relevo à sua intuição.

Se a obra acabada transmite uma viva impressão de uno-todo, o mérito não cabe a uma presumível simplicidade do

conteúdo original, mas, ao contrário, ao poder de síntese do autor que, pela ação da forma expressiva, compôs a diversidade dos particulares, explorou as suas contradições e ambigüidades, e soube, ao longo do processo, produzir aquele efeito único reclamado pelo poeta que mostrou na "Filosofia da composição" como escreveu "O corvo".

Lendo "A máquina do mundo" de Carlos Drummond de Andrade, recebe-se o impacto de uma narrativa de teor metafísico na qual o *eu* poético, palmilhando uma estrada de Minas pedregosa, é agraciado pelo dom súbito do universo que se abre às suas retinas fatigadas e lhe concede a visão dos seus mistérios. À graça inesperada seguem-se a fala do mundo e a procissão das suas riquezas. A oferta, porém, é recusada pelo viajor, que outrora já buscara em vão o sentido das coisas, e agora, tomado de pura acídia, deixa que a máquina do mundo se feche para sempre, tornando ele ao clima existencial do início do poema, feito de melancolia e perplexidade:

"enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas."

O poema foi desencadeado por um evento imaginário: a epifania do universo perante uma consciência perfurada de negatividade. Esse fundo, essa matriz de significações, atua como origem ideal do texto, sendo responsável pelo seu tom dominante.

A dialética de força e expressão moveu-se a partir da hora em que o *evento* (a abertura do mundo ao *eu* esquivo) entrou a ser explorado pelo processo de figuração. O que era vago "sentimento do mundo" plasma-se em imagens precisas:

estrada pedregosa — sino rouco — céu de chumbo — formas pretas.

A *imago mundi*, por sua vez, mesmo quando se oferece ao caminhante, preserva a sua natureza contraditória de proximidade e distância, que é a própria cifra da transcendência: "Abriu-se", é verdade, mas "majestosa e circunspecta", dois epítetos que selam a alteridade radical do universo; este não cede em momento nenhum a sua pureza ontológica:

"sem emitir um som que fosse impuro".

Se a abertura do mundo não é um dado assimilável, porque gratuito e subitâneo, porque tantas vezes fugidio, negaceante, tampouco do lado do sujeito o gesto de desprezo pode ser entendido como um movimento simples de tédio, ou daquela preguiça do coração que os velhos teólogos chamavam *acedia*, doença letal da alma. O *eu* que nega e se nega, "incurioso, lasso, desdenhando colher a coisa oferta"; esse *eu*, que se poderia supor vencido de pesada alienação (caso nos ativéssemos apenas ao tom difuso de negatividade); esse *eu* tem, porém, a sua história, que a sintaxe narrativa do poema vai construindo, aos saltos, espalhando índices. É preciso apanhá-la.

O primeiro sinal de subjetividade se dá no verso de entrada, "E como eu palmilhasse vagamente", em que o advérbio de modo indica passo indeciso, ausência de direção, desconhecimento de um *fim* da viagem. O caminhante vagamundo que não sabe para onde vai é o "próprio ser desenganado" cuja escuridão se mistura à dos montes confundindo-se com o céu de chumbo e as aves pretas do anoitecer.

O mundo empírico dos primeiros versos, a paisagem mineira circunstante, feita de pedra e negrume, interage, em clave simbólica, com o coração do poeta. Mas o "universo", como totalidade metafísica dotada porventura de algum sentido, é pura alteridade: só se nomeia mediante o discurso da diferença, o outro discurso, a alegoria.

A correspondência entre a melancolia e as aparências noturnas funda a expressão simbólica do início e do fecho do poema; neste nível o *pathos* e as figuras se atraem e se conjugam. Mas o que acontece na hora da sintonia do corpo com a natureza *se torna problema* e vira pura impossibilidade quando o espírito se propõe a conhecer o mundo-enigma. O empenho de saber e decifrar os seres tem uma história cavada no texto de Drummond, e é uma história de fracassos:

> "... pupilas gastas na inspeção
> contínua e dolorosa do deserto
> e pela mente exausta de mentar
> toda uma realidade que transcende
> a própria imagem sua debuxada
> no rosto do mistério, nos abismos."

Para representar esse motivo condutor (a busca malograda, a viagem perdida e em vão refeita), o poeta arranca da sua

experiência vital a imagem do ciclo e os seus eternos retornos. E o diz estupendamente em versos saturados de sugestões circulares:

> "se em vão e para sempre repetimos
> os mesmos sem roteiro tristes périplos."

Que são périplos sem roteiro senão voltas e voltas sem destino? Rotas, derrotas.

Ao drama do encontro difícil de homem e mundo convêm a confissão lírica, o laço de afeto e imagem, e o próprio relato em retrospecto da luta frustrada. Essas faixas expressivo-tonais, a confidencial, a simbólica e a narrativa, acham-se permeadas de um sentido relacional que as faz cooperantes no desenvolvimento do tema.

O pensamento poético avança, porém, em uma direção que romperá o quadro das afinidades ou dos tensos convívios. O seu *telos* último é a idéia da alteridade, a incomunicação ontológica que se alegoriza na máquina do mundo.

Não é sintomático que a máquina diga a sua mensagem

> "sem voz alguma
> ou sopro ou eco ou simples percussão"?

Tal como se fora a *Coisa* ou o *Enigma* que freqüentam impassíveis o imaginário do poeta.

O *enigma*, apesar da retórica com que apela ao viajor relutante

> ("... olha, repara, ausculta
> .....
> vê, contempla,
> abre teu peito para agasalhá-lo"),

e apesar da magnificência das suas revelações

> ("As mais soberbas pontes e edifícios"),

não tem voz. Permanece absolutamente o Outro, a exterioridade pura, em si, já não mais apetecida pela alma sem esperança.

Dante contempla a Terra do alto do Paraíso; o herói de Camões admira o cosmos de mil esmaltes e figuras que lhe mostra a bela Tétis; mas o poeta mineiro, mais afinado aqui

com a visão de Leopardi ou com o delírio de Brás Cubas, é apenas um "alguém, noturno e miserável", a quem só restou o triste poder de virar as costas à oferta aleatória:

"e a máquina do mundo, repelida,
se foi miudamente recompondo."

No seu dizer *sem voz alguma*, a alegoria, como observou Walter Benjamin, refoge à minúcia; o que significa, implicitamente, distância se não desamor pelo objeto (aqui, o mundo inteiro). Leiam-se com cuidado as enumerações do texto onde, no lugar da descrição, só aparecem *índices de generalidade*:

"essa ciência sublime e formidável",
"essa total explicação da vida",
"esse nexo primeiro e singular",
"o que nas oficinas se elabora,/o que pensado foi e logo atinge/distância superior ao pensamento",
"e tudo que define o ser terrestre",
"e o absurdo original e seus enigmas",
"tudo se apresentou nesse relance" ...

Uma visão no fundo abstrata e incolor, uma visão que não mostra, mas define, como as alegorias barrocas que gravavam no soclo da estátua a legenda da sua decifração intelectual: *Avaritia, Cupiditas, Melancholia*...

Uma imagem rompe, solitária, o cinzento dessa nomeação generalizante; e não por acaso é uma figura enraizada na vida do homem de Itabira:

"o sono rancoroso dos minérios".

O *efeito único*, que a leitura do poema nos traz, foi alcançado por *ondas de expressão bem diferenciadas*. Há um texto alegórico, central, desdobrando-se na fala e no espetáculo da máquina do mundo. E há um texto simbólico, inicial e recorrente, entremeado de fios narrativos, cuja função é dizer as analogias entre o eu poético e a sua realidade.

O que nessa leitura de Drummond se quis sugerir está dito de maneira lapidar em uma das lições de Paul Klee sobre a mobilidade das formações artísticas em face da sua raiz ideológica e afetiva:

"Não há quem não perceba que não pode existir uma exata relação especular entre o 'acima' e o 'abaixo'." [8]

[8] Paul KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*. Milão, Feltrinelli, 1959, v. I, p. 82.

As potencialidades da imagem e da palavra gozam de um dom talvez inexaurível: o de formar novas arborescências que dialetizam a expressão da seiva original.

A expressão e as fronteiras da identidade

As mutações da forma devem ser objeto prioritário do estudioso de arte que persegue a dialética de força interior e expressão.

A forma sob pressão excessiva muda de contorno: é o princípio da deformação. Na tela de El Greco, *Toledo sob a tempestade*, que Eisenstein admirava apaixonadamente, as linhas e as cores da cidade parecem tomar-se de uma febre que faz vibrarem os montes e as árvores, as nuvens e o céu inteiro. É o cosmos que o vento agita e sobre o qual sopra o espírito do Apocalipse.

Quando El Greco quis pintar Francisco de Assis lacerado entre a terra, que o repuxa pela gravidade, e o céu, que o atrai durante o êxtase, estirou-lhe o corpo e afinou-lhe o rosto, verticalizando a figura do santo que estava e não estava "neste mundo", no espaço realista e convencional.

A poética expressionista alemã só eclodiu no começo do século XX, mas a *tendência à metamorfose* vem de muito longe. Vem das máscaras do teatro grego e dos rituais africanos; vem das figuras grotescas esculpidas nos pátios das catedrais góticas; vem das imagens surreais entre eróticas e demoníacas de Hieronymus Bosch; vem do barroco místico de El Greco e dos desenhos pesadelares de Goya; vinca a caricatura política de Daumier; anima as fantasias misteriosas de Ensor; inspira as pinceladas em vírgula e em onda das últimas paisagens de Van Gogh, para, enfim, ascender à consciência de si mesma na teoria de Wassily Kandinsky:

"Todos os procedimentos são sagrados desde que satisfaçam a uma necessidade interior".

A palavra de Kandinsky está no pórtico da arte do século XX, que iria explorar tanto as formas orgânicas como as abstratas, e percorrer, do Cubismo ao Expressionismo, os caminhos da deformação.

Olhando as gravuras satíricas de Georg Grosz ou os Cristos

e os palhaços de Rouault, somos chamados a reconhecer que a vontade de estilo busca apanhar a identidade profunda dos seres, mas é um rosto ferido de morte que ela nos devolve, sejam místicos ou políticos os seus horizontes de redenção. "A criação" — diz São Paulo — "geme com dores de parto", como se o engendramento de um mundo novo e de um novo homem só se fizesse possível com o sacrifício do que aí está curvado sob o jugo de todas as dominações.

Costuma-se ver na desfiguração dos corpos operada pelos expressionistas o mal-estar difuso na consciência européia que, já antes da Guerra de 1914, prenunciava os horrores do fascismo e do nazismo. O embate dos impérios e o acirramento das lutas de classe deram golpes fundos no coração deslumbrado da Belle Époque, parindo uma visão trágica da História.

A tragédia é o momento em que se forçam os limites e tocam-se os extremos. Rompem-se os ligamentos dos ossos. O sangue esguicha. A pele murcha. Os membros incham ou estiolam-se. Sob as linhas do rosto desenha-se a caveira.

No Expressionismo o gesto do artista move-se com ímpeto para o limiar da destruição:

> "*Brechen* (romper), *stossen* (chocar) e *reissen* (lacerar) são os verbos expressionistas por excelência" [9].

O socialismo revolucionário e um novo misticismo são as duas vertentes de um desejo insofrido de acabar com a injustiça burguesa e aluir o reacionarismo das velhas burocracias.

E recomeçar *ex nihilo*. Mas, primeiro, des-figurar.

A agonia de uma civilização gera necessariamente uma crise de identidades que o artista exprime por meio de mutações violentas de contorno, de planos, de ritmos e, ostensivamente, de perspectiva.

O que são o grotesco, a máscara de horror ou pena, o gesto estertorado, a metáfora sem órbita, o traço grosso, a mancha empastelada, o vinco mais fundo na xilografia sarcástica, o grito rouco em cena aberta, a estridência e a quebra das harmonias tonais?

Despojando-se de todo resíduo ornamental (a não ser que este entre em chave alegórica) e de toda convenção agradável (a menos que venha sob o fogo da paródia), o expressionista quer refazer a arte a partir das suas bases psíquicas e físicas. Kandinsky desvenda na linha, no plano e na cor os seus significados espirituais: pintura, música, mística. Schoenberg e Alban Berg edificam pacientemente a música nova, que se quer liberta das relações melódicas pretéritas. Expressão e abstração atraem-se, como na arte negra e na máscara religiosa de tantos povos ditos primitivos.

[9] Ladislao MITTNER, *L'espressionismo*. Bari, Laterza, 1965. p. 29.

Tudo quanto foi tocado pela poética expressionista ou se desfigura ou se transfigura. Nada mantém a medida e o peso convencional. O cotidiano abre suas fendas mal coladas e deixa entrever uma natureza sombria de pesadelo nas repartições forenses do *Processo* kafkiano; ou então, para alegria dos homens, levita amorosamente nos pares de noivos alados de Marc Chagall.

Se os cubistas reduzem a aparência dos seres às linhas da sua estrutura, os expressionistas forçam os contornos até o limite em que a identidade se transmute. Como em outros tempos, a cara cede à caricatura. Mas agora, e mais do que nunca, a máscara tomará múltiplas formas.

O homem será barata, será monstro, será espectro, será vampiro, será anjo, será demônio. A voz do homem preferirá o grito ou o silêncio à mediação do discurso. O som musical descerá ou subirá até às fronteiras do ruído. A paisagem será pesadelo e alucinação. A História, à espera de um novo Gênesis, será Apocalipse.

4

Construir-Conhecer-Exprimir

Se há um problema recorrente para a consciência artística moderna, é o problema da liberdade formal ou, mais precisamente, a liberdade de formar.

Duas conquistas parecem asseguradas a partir de Poe, de Baudelaire e das vanguardas pós-impressionistas:

— A arte não é mera cópia da natureza ou dos objetos culturais.

— Não há modelo de Beleza absoluta em que o artista deva inspirar-se, ou a que ele deva aspirar.

São, é verdade, duas proposições negativas. Teoricamente, já estavam na *Estética* de Hegel. A primeira descarta o chamado realismo ingênuo. A segunda, o formalismo retórico que a tradição neoclássica havia petrificado em algumas regras de "bom gosto".

Afastando de si os dois pressupostos, o artista moderno se encontra posto face a face com as práticas e os significados do seu fazer: construir, conhecer e exprimir continuam sendo operações vitais e incontornáveis em todo processo que conduza à obra. Mas *agora* (isto é, desde o momento em que o realismo ingênuo e o formalismo acadêmico perderam a sua função de norma), é preciso começar de novo, corajosamente, pesquisando formas, contemplando o mundo exterior (a natureza e a sociedade que existem dentro e fora de nós) e o mundo interior, o oceano aparentemente sem fundo nem margens do espírito.

As relações entre a gênese da obra e a sua estrutura, apesar de todo o arsenal metodológico de que dispõem hoje os teóricos da psicanálise, da Gestalt e, com outro enfoque, os marxistas e os culturalistas, constituem ainda um nó de problemas e uma fonte de perplexidades. Fazer o mapa ideológico onde se inscreve um texto ou sondar o subsolo afetivo e as pulsões inconscientes que as suas figuras exprimem são operações de retrospectiva, hipotéticas, em geral redutoras, aliás necessariamente redutoras.

A parcialidade desse trabalho, que vai das estruturas à gênese, é manifesta quando se tenta fazer o caminho contrário, ou seja, ir da gênese à estrutura. A assimetria aparece então em toda a sua crua evidência. As raízes, como viu imaginosamente Paul Klee, condicionam, quando muito, a orientação do tronco, mas a variedade fascinante da copa, com as suas folhas de tons e brilhos múltiplos, suas flores e frutos, seus movimentos e sutis jogos de equilíbrio, devem-se a um sem-número de fatores, como a exposição ao sol, as fases da lua, a direção dos ventos, o regime das águas, o declive do solo, a proximidade ou distância de outras árvores . . . e quem sabe quantos imponderáveis que a ciência não cessa de perscrutar.

Os surrealistas propuseram-se a cortar as mediações entre as fontes inconscientes e o trabalho da formação poética ou plástica. No entanto, é palpável a ação da inteligência e diria, mesmo, do intelectualismo, nos quadros metafísicos de Giorgio De Chirico e nas cenas lucidamente alucinatórias de Buñuel. Surrealismo, um pesadelo da razão vigilante.

Na arte parece não haver espaço para a representação *direta* das forças sociais ou para a expressão *imediata* das forças psíquicas. O grito da mãe diante do filho morto no filme *A Ilha Nua* é terrivelmente expressivo, mas não é nem poderia ser um momento único e isolado: soa dentro de um contexto de imagens e silêncios; por isso, e só por isso, nos comove e arrasa.

A arte do século XX busca abraçar os dois extremos: o máximo de verdade interior e o máximo de pesquisa formal. Talvez o seu valor mais alto seria o encontro da total subjetividade com a total objetividade: o expressionismo abstrato do pós-guerra e a lição de Kandinsky atribuindo a cada forma, a cada matiz e a cada som um sentido espiritual, quando não místico, resultariam desse desígnio.

Talvez em nenhum outro século a arte tenha procurado ser; ao mesmo tempo, tão espontânea e tão maneirista! Grito, gesto, colagem, pastiche, paródia e, de novo, gesto e grito.

Esta situação, nossa contemporânea, decorre, em parte, do "radicalismo" compulsivo das vanguardas do pós-guerra. Nas décadas de 50 e 60, o pintor informal, na esteira da *Action Painting*, escolhia sempre a alternativa da projeção: o seu alvo era unir num só gesto o inconsciente corporal e a matéria da tela. No outro pólo, o pintor "puro", de quem Piet Mondrian era o avatar supremo, aspirava à construção da forma absoluta: a sua arte dependia de um aprendizado técnico-geométrico do ponto, da linha, da superfície, das cores.

O corte, que então se fazia (e que nos epígonos ainda se faz), entre expressão e forma, representação e forma, deu em becos sem saída; e a infinita repetição do mesmo foi o escarmento merecido por aqueles que só juravam pelo absolutamente novo.

Hoje, a fusão, tantas vezes dissonante, de grito e maneira poderá levar a uma reconsideração do caráter plural do trabalho artístico, que passa pela mente, pelo coração, pelos olhos, pela garganta, pelas mãos; e pensa e recorda e sente e observa e escuta e fala e experimenta e não recusa nenhum momento essencial do processo poético.

"Boa é a formação, má é a forma, porque a forma é fim, é morte" [1].

[1] Paul KLEE, *Teoria*, op. cit. v. I, p. 169.

Bibliografia

Uma bibliografia deve servir de estímulo à pesquisa e à leitura. Não se espere de uma lista de livros nada mais que um roteiro inicial sem qualquer pretensão à exaustividade.

Breves comentários acompanham as referências. Dispensei-me de apreciar alguns livros já mencionados no corpo do texto.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética.* São Paulo, Arte e Comunicação, 1982.
Arte como instância negativa, problemática, da dialética entre sociedade e criação cultural.

ALAIN. *Système des Beaux-Arts.* Paris, Gallimard, 1920.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música. Namoros com a Medicina. Aspectos da música brasileira. Aspectos das artes plásticas no Brasil. Música de feitiçaria no Brasil. O baile das quatro artes. Danças dramáticas do Brasil. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Modinhas imperiais.*
Os ensaios de Mário de Andrade sobre música, danças e artes plásticas formam um conjunto sem par na crítica brasileira, enquanto esforço de teorização e análise de temas e formas de uma arte que já vinha assumindo feições nacionais.

ARISTÓTELES. *Poética.* Trad. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre, Globo, 1966. *Arte retórica e arte poética.* Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo.* Trad. e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo, Max Limonad, 1984.
A mais radical e exaltada tentativa de identificar arte e vida, forma e força, teatro e magia.

AUERBACH, E. *Mímesis.* Trad. de George Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1971.

BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu.* Paris, Gallimard, 1949.
Com este ensaio, escrito em 1937, Bachelard inicia os seus trabalhos sobre as matrizes do imaginário.

BALÁZS, Bella. *Theory of the film.* Nova York, Dover, 1970.
O teórico húngaro deixou nessa obra a suma das suas reflexões sobre cinema.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade.* Trad. de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo, Perspectiva, 1970.
Conjunto de ensaios produzidos por um dos leitores mais finos do nosso tempo. Para Barthes, o estruturalismo e a semiologia foram plataformas de decolar e não areais onde encalhar.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres.* Paris, Gallimard, 1951.
As reflexões do poeta sobre literatura, pintura, música e teatro formam um *corpus* insubstituível para o entendimento da arte moderna. Ver particularmente as seções intituladas "A arte romântica" e "Curiosidades estéticas".

BENJAMIN, Walter. *Angelus novus. Saggi e frammenti.* Turim, Einaudi, 1962.
Essa versão italiana reúne alguns textos filosóficos de Benjamin, os ensaios sobre Baudelaire e Paris, sobre Goethe, sobre o narrador e sobre Kafka. A introdução de Renato Solmi é luminosa.

— . *Discursos interrumpidos I e II.* Madri, Taurus, 1973.
O primeiro volume contém, em ótima tradução, o indispensável ensaio "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", além de uma "Pequena história da fotografia".

BENSE, Max. *Estética.* Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje.* São Paulo, Perspectiva, 1972.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro.* Rio, Nova Fronteira, 1978.
Reflexões ardidas sobre o teatro épico e as suas formas desalienantes de encenação e representação. Comparar com a teoria de Stanislávski.

CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symboliques.* Paris, Minuit, 1972.

CROCE, Benedetto. *Breviario de estética.* 6. ed. em espanhol. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
Conjunto de ensaios dos quais se destaca, pela riqueza das propostas, "O caráter de totalidade da expressão artística".

— . *La poesia.* 5. ed. Bari, Laterza, 1953.
Obra capital de um dos maiores pensadores da arte neste século. A expressão poética é definida como intuição, logo conhecimento por imagens. Poesia não é nem puro conceito, nem sentimento imediato. É síntese de *pathos* e figuração.

DELLA VOLPE, Galvano. *Crítica do gosto.* Lisboa, Presença, 1967.
O filósofo marxista italiano aprofunda a dimensão semântica e cognitiva do fazer poético. Tendências racionalistas levam-no a destacar, na análise das imagens, a sua força conceitual imanente. Obra polêmica.

ECO, Umberto. *Obra aberta.* São Paulo, Perspectiva, 1968.
O A. repensou algumas estruturas da arte contemporânea, daí retirando a noção de obra como processo e polissemia.

FOCILLON, H. *O mundo das formas.* Porto, Sousa e Almeida, s.d.

FRANCASTEL, Pierre. *La realité figurative.* Paris, Gonthier, 1965.
Uma Sociologia das artes visuais rica de mediações e avessa a fórmulas deterministas, segundo a linha traçada por Erwin Panofsky para os estudos iconográficos.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos.* Rio, Imago, 1975.
Nesta obra fundamental da Psicanálise, Freud sonda a linguagem do Inconsciente através de certos processos da "elaboração onírica", o deslocamento e a condensação, que, traduzidos para a teoria da poesia, vêm a ser duas figuras centrais de toda linguagem, a metonímia e a metáfora. Outros paralelos sugestivos com o trabalho da criação podem extrair-se da pesquisa freudiana em torno dos sonhos.

FRY, Roger. *Visión y diseño.* Buenos Aires, Galatea/Nueva Visión, 1953.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional.* Trad. e seleção de Carlos Nelson Coutinho. Rio, Civilização Brasileira, 1968.
Reunião dos escritos que o filósofo marxista italiano redigiu no cárcere em torno da dialética da cultura e da criação literária.

GRASSI, Ernesto. *Arte e mito.* Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
Belas meditações fenomenológicas sobre a experiência da arte em seus liames com o pensamento mítico e com todo o dinamismo da vida espiritual.

— . *Arte como antiarte.* São Paulo, Duas Cidades, 1975. 1975.
Uma história problematizada do conceito de Belo entre os Antigos.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte.* Lisboa, Jornal do Foro, 1958.

— . *O maneirismo.* São Paulo, Perspectiva, 1976.

HEGEL, G. F. W. *Estética.* (A tradução portuguesa das lições hegelianas foi publicada pelos Ed. Guimarães de Lisboa em vários tomos: *A Idéia e o Ideal, o belo artístico e o Ideal, A arte simbólica, A arte clássica e a arte romântica, Arquitetura e escultura, Música e pintura, Poesia.*)

Hegel repensa a tradição estética desde os gregos com o fim de centrar as operações artísticas em uma subjetividade em processo. Os graus ideais da sua libertação seriam também os seus momentos históricos: arte simbólica, arte clássica, arte romântica. A pura autoconsciência, que já desponta no humor, traria, no limite, a morte da arte. A leitura da Estética hegeliana é ainda hoje o divisor de águas entre o pensamento formalista e o pensamento dialético em matéria de arte.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía.* México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

A obra de arte não representa o Ser, mas o re-vela, desocultando a sua verdade; a Beleza é essa abertura do ser ao próprio Ser.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens. O jogo como elemento da cultura.* São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1971.

INGARDEN, Roman. *Fenomenologia da obra literária.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

O pensador polonês, discípulo de Husserl, busca determinar os "estratos" constitutivos da obra literária.

JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique.* Paris, Seuil, 1973.

Visão sistemática do poema a partir das estruturas da linguagem.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte.* Buenos Aires, Nueva Visión, 1956.

KANT, Immanuel. *Critica del giudizio.* Trad. italiana de A. Gargiulo. Bari, Laterza, 1940.

Uma versão parcial, mas acuradíssima, de textos da *Crítica do juízo* sobre o Belo e a Arte, por Rubens Rodrigues Torres Filho, está em *Kant.* São Paulo, Abril, 1974. Coleção Os Pensadores.

KLEE, Paul. *Teoria della forma e della figurazione.* Milão, Feltrinelli, 1959.

Aulas e anotações de um pintor-filósofo, só comparáveis, no dizer de Argan, aos fragmentos de Leonardo.

LE CORBUSIER. *Para uma arquitetura.* São Paulo, Perspectiva, 1973.

Reflexões, projetos e polêmicas de um dos maiores arquitetos da época contemporânea.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem.* São Paulo, Nacional, 1976.

O antropólogo estruturalista aproxima aqui os conceitos de arte, *bricolage*, mito, pensamento concreto.

LUKÁCS, Georg. *Estética. I. La peculiaridad de lo estético.* (Vol. 1: Cuestiones preliminares y de principio. Vol. 2: Problemas de la mímesis. Vol. 3: Categorias psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. Vol. 4: Cuestiones liminares de lo estético.) Barcelona, Grijalbo, 1965-67.

Obra fundamental como visão hegeliano-goetheano-marxista da arte. No vol. 4 desta edição acha-se o ensaio sobre símbolo e alegoria, citado.

MALLARMÉ, Stéphane. *Propos sur la poésie.* Mônaco, Ed. du Rocher, 1946.

Henri Mondor recolheu passagens da correspondência de Mallarmé em que o poeta fala da sua arte e dos seus contemporâneos.

MALRAUX, André. *Psychologie de l'art. Le musée imaginaire.* Paris, 1946-8.

Uma releitura de toda a tradição artística por um espírito sagaz e independente.

MARANGONI, Matteo. *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte.* 18. ed. Milão, Garzanti, 1960.

Análises de obras plásticas empreendidas com perícia e amplitude de gosto.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito.* Rio, Grifo, 1969.

MUKARÓVSKI, Jan. *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali.* Turim, Einaudi, 1971.

A teoria de Mukaróvski procura soldar a "função estética" da obra de arte [centrada nos signos], sempre acentuada pelo estruturalismo tcheco, e o caráter decididamente social do "valor estético", alvo do marxismo.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia.* Lisboa, Guimarães, 1972.

Nesta obra juvenil o filósofo reverteu a concepção neoclássica de uma Grécia olímpica, serena; e estabeleceu uma distinção entre o espírito apolíneo (plástico) e o espírito dionisíaco (musical) em cuja dialética se gera a expressão artística.

PANOFSKY, Erwin. *Idea.* Madri, Cátedra, 1980. (Ed. original: 1924.)
Obra capital do fundador dos estudos iconológicos.

— . *La prospettiva come forma simbolica.* Milão, Feltrinelli, 1961.
A partir deste ensaio vêem-se com maior clareza as relações entre construção artística e historicidade.

PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività.* Turim, Ed. Filosofia, 1954.
Um dos mais inventivos pensadores da Arte na Itália depois de Croce. Sua teoria da forma inspirou diretamente as concepções de Umberto Eco na *Obra aberta.*

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers.* Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press. 1931-1958. 8 v. (Em português, há duas boas seleções de textos de Peirce: *Semiótica e filosofia* — São Paulo, Cultrix, 1972 — e *Semiótica* — São Paulo, Perspectiva, 1977.)
Mina ainda não exaurida de estudos lógicos e semióticos.

PLATÃO. *A República.* Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1972. (Para os outros diálogos de Platão, recomendo as edições bilíngües da Coleção Belles Lettres, Paris.)

POE, Edgar Allan. "The philosophy of composition", em *Selected writings,* Nova York Penguin Books, 1980.
Neste ensaio, datado de 1845, Poe analisa o *modus operandi* que o guiou na feitura do poema "O corvo". Em outro estudo, "Contos contados duas vezes", Poe formula a sua exigência do *single effect* (efeito único) a que me referi. Ler também "A escrita de canções" e "O princípio da poesia". Seria estimulante cruzar esses escritos de Poe com os de Baudelaire, tradutor e admirador do poeta americano.

POUND, Ezra. *ABC da literatura.* Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1970.
O A. diz de forma cortante e sintética o seu ideal de poesia: texto adensado com o máximo de imagem e/ou música; forte, incisivo, com o mínimo de discursividade. Inspiradora a leitura da "Mini-antologia do paideuma poundiano", em versões de A. de Campos, H. de Campos e D. Pignatari, na última parte do livro.

READ, Herbert. *As origens da forma na arte.* 2. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
Ensaios originais e inventivos, como todas as obras do A. Aqui a hipótese condutora é a relação genética das formas artísticas com os processos biossociais do ser humano.

RIEGL, Alois. *Problemas de estilo.* Barcelona, GG Arte, 1980. (A ed. original é de 1893.)
Um livro clássico sobre a teoria e a história da ornamentação.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade.* Introdução e Notas de Anatol Rosenfeld. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo, Herder, 1963.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition.* Londres, Faber & Faber, 1967.
Lições de composição reunidas pelo A. A grande tradição da música tonal é repensada e reexposta com todo o rigor pelo mestre que a subverteu.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et représentation.* Paris, Alcan, 1912. (O original alemão é de 1818.)
A mais sedutora das teorias da arte como consolação.

SCHWARTZMANN, Félix. *Teoría de la expresión.* Santiago, Ed. de la Universidad de Chile, 1967.
O A. trabalha, com visada fenomenológica, alguns temas centrais da expressividade. Boas leituras da imagem em El Greco.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator.* 6. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.
O fundador do Teatro de Moscou narra a sua formação de ator e diretor. A leitura da obra deve ser completada com a de *A criação de um papel* e *A construção da personagem,* do mesmo A., e dialetizada pelos *Estudos sobre teatro,* de Brecht.

VALÉRY, Paul. "Mémoires d'un poème" em *Variétés,* V. Paris, Gallimard, 1944.
Este é um dos vários textos em que Valéry analisa o próprio fazer poético. O leitor encontrará sutis reflexões sobre as diversas artes nos cinco volumes de *Variétés,* nos *Cahiers,* publicados postumamente pelo Centro Nacional de Pesquisas Científicas de Paris, em *Eupalinos ou l'architecte,* seguido de *L'âme et la danse,* em *Pièces sur l'art,* em *Degas, danse, dessin* e nas páginas que introduzem à versão que o poeta fez das *Bucólicas* de Virgílio (Gallimard).

VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova.* Trad. de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo, Abril, 1974.
Obra que funda a Estética moderna como ciência dos seres produzidos pela fantasia no curso da História.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte.* São Paulo, Martins Fontes, 1984.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza.* México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

ZANINI, Walter, coord. *História geral da arte no Brasil.* São Paulo, Instituto W. Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Visão panorâmica de alta qualidade textual e iconográfica. Entre os colaboradores estão (além do coordenador): Ulpiano Bezerra de Menezes, Darci Ribeiro, Benedito Lima de Toledo, José Luís Mota Menezes, José Roberto Teixeira Leite, Mário Barata, Flávio Motta, Carlos Lemos, Boris Kossoy, Júlio Katinsky, Alexandre Wollner, Mariano Carneiro da Cunha, Vicente Salles e Ana Mae Tavares Bastos Barbosa.

ZEVI, Bruno. *Saber ver la arquitetura.* Buenos Aires, Poseidon, 1951.

Sobre a interpretação do espaço na Arquitetura e no Urbanismo através do tempo. Preciosa a bibliografia comentada em apêndice.

NOTA À SEGUNDA EDIÇÃO

Agradeço ao colega e amigo Prof. Zenir Campos Reis as numerosas e excelentes observações com que me contemplou na fase de preparo desta nova edição.

São Paulo, março de 1986.

A.B.

Impresso por
W. Roth & Cia. Ltda.

série FUNDAMENTOS

Na sala de aula: caderno de análise literária
Antonio Candido
Novas lições de análise sintática
Adriano da Gama Kury
Tempos da literatura brasileira
Benjamin Abdala Junior & Samira Youssef Campedelli
No reino da fala
Eleonora Motta Maia
Literatura infantil brasileira: história & histórias
Marisa Lajolo & Regina Zilberman
Iniciação ao teatro
Sábato Magaldi
Estórias africanas: história & antologia
Maria Aparecida Santilli
Reflexões sobre a arte
Alfredo Bosi
No mundo da escrita — uma perspectiva psicolingüística
Mary A. Kato
Linguagem e escola — uma perspectiva social
Magda Soares
Psicologia diferencial
Dante Moreira Leite
Morfossintaxe
Flávia de Barros Carone
Literaturas africanas de expressão portuguesa
Manuel Ferreira
Romance hispano-americano
Bella Josef